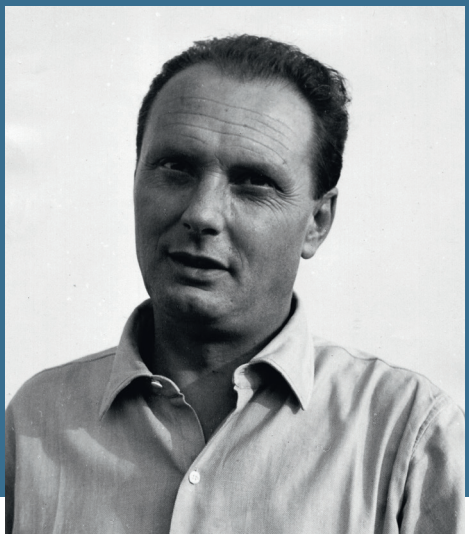
«Tempo dieci anni, nemmeno»

Studi su Vittorio Sereni



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

71

SEMINARI E CONVEGNI

Atti del convegno internazionale di studi
Pisa, Scuola Normale Superiore
6-7 giugno 2023

«Tempo dieci anni, nemmeno»

Studi su Vittorio Sereni

a cura di
Ottavia Casagrande
Michel Cattaneo

EDIZIONI
DELLA
NORMALE

I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a *double peer review*.

© 2026 Autrici/Autori (per i testi)
© 2026 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)

Si ringrazia Giovanna Sereni per la gentile concessione della foto di copertina.



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).
Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: https://edizioni.sns.it/

Prima edizione: novembre 2026
isbn 978-88-7642-830-2 (online)
isbn 978-88-7642-831-9 (print)
doi https://doi.org/10.2422/978-88-7642-830-2

Sommario

Prefazione
Stefano Carrai 7

Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo
a cura di Ottavia Casagrande e Michel Cattaneo 11

Sereni: un lavoro e uno sguardo in movimento
Clelia Martignoni 15

Materie prime. Due prose e le loro conseguenze
Luca Lenzini 35

L'*ethos* di una voce. Sulle correzioni di *Frontiera*
Uberto Motta 47

Tipologie della prosa negli *Immediati dintorni*
Ottavia Casagrande 73

«Ma volano gli anni». Tempo e scrittura negli *Strumenti umani*
Michel Cattaneo 91

Voci e immagini
dall'Archivio Vittorio Sereni di Luino

Le sfide dell'Archivio in una prospettiva giuridica
Tiziana Zanetti 105

«Sono quasi in sogno a Luino»
Barbara Colli 113

Postfazione

Una marziana a Pisa
Giovanna Sereni 125

Indice dei nomi 129

Prefazione

Si raccolgono qui i contributi presentati al convegno su Vittorio Sereni «*Tempo dieci anni, nemmeno*», tenutosi a Pisa presso la Scuola Normale Superiore nei giorni 6-7 giugno 2023: ideatori e organizzatori gli stessi due giovani studiosi, Ottavia Casagrande e Michel Cattaneo, cui si deve ora la curatela del volume.

Trascorsi dieci anni dall'occasione del centenario della nascita del poeta, celebrato nel 2013, e passati quarant'anni dalla sua scomparsa, si è pensato difatti che fosse il caso di fare il punto sugli studi sereniani, con particolare attenzione al mutamento di scenario portato dal decennio intercorso. Tale arco di tempo ha visto al suo inizio la pubblicazione dell'edizione commentata da parte di Georgia Fioroni delle prime due raccolte, *Frontiera* e *Diario d'Algeria* (Milano, Fondazione Bembo-Guanda, 2013), e al suo termine quella degli *Strumenti umani*, curata da Michel Cattaneo (Milano, Fondazione Bembo-Guanda, 2023), accompagnata peraltro in sincronia dalla lettura di *Ancora sulla strada di Zenna* scritta da Christian Genetelli (Roma, Carocci, 2024) e dalla monografia di un giovane studioso come Andrea Piasentini (*«La forma desiderata». Temporalità, sintassi e ritmo negli 'Strumenti umani' e in 'Stella variabile'*, Pisa, ETS, 2023). All'un capo e all'altro del filo stanno del resto anche la prima stampa, da Aragno, della raccolta degli studi di Enzo Mengaldo *Per Vittorio Sereni* (2013), presto esaurita, e la ristampa della stessa per Quodlibet (2022).

Nel frattempo, inoltre, sono usciti anche gli atti del convegno milanese del 2013 «Vittorio Sereni. Poesia, prosa, traduzione, editoria» (col titolo *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Ledizioni, Milano, 2014), insieme a vari altri saggi critici e a diversi illuminanti carteggi (con Mario Luzi, con Carlo Betocchi, con Giorgio Caproni, con Roberto Roversi, con Giovanni Giudici). I tempi dunque sembravano davvero maturi per una riconsiderazione complessiva del panorama critico e editoriale alla luce delle ultime acquisizioni, che servisse anche da lancio di nuove esplorazioni e indagini sul piano filologico ed ermeneutico. In questo senso, specialmente urgenti si dimostrano la presa in carico di aspetti meno studiati dell'opera di Sere-

ni e una maggiore valorizzazione del ricco patrimonio documentario dell'Archivio Sereni di Luino.

Giova dire che prezioso risulta in questi atti lo sguardo lucido di una specialista come Clelia Martignoni, che nel suo saggio mette in luce brillantemente, con il fervore di iniziative recenti, la necessità di analizzare il lavoro di Sereni nel suo divenire e in relazione ai vari tavoli su cui esso si è esplicato: con l'invito cioè a tenere insieme poesia e prosa e soprattutto a vederle nel quadro di una evoluzione diacronica di testi e progetti d'autore. Altri interventi qui raccolti prendono in esame poi direttamente un versante della scrittura di Sereni come quello della prosa, che ancora attende ricognizioni sistematiche. Luca Lenzini punta l'attenzione infatti su due scritti prosastici del giovane Sereni che risultano contenere già *in nuce* il suo universo poetico, mentre Ottavia Casagrande, nella prospettiva di una edizione commentata degli *Immediati dintorni*, ragiona sulla varia tipologia delle prose accolte in quel libro e sulla struttura del volume stesso. Altri lavori ancora affrontano il testo poetico approdando a risultati di grande originalità: è il caso di Uberto Motta, il quale illustra precisamente il farsi di *Frontiera* nel lavorio variantistico dell'autore, che per approssimazioni successive conquista così, a colpi di lima, una voce propriamente sua. Michel Cattaneo, a margine del suo commento agli *Strumenti*, riflette sulla categoria del tempo nella poesia del Sereni maturo e argomenta ampiamente l'importanza della stretta correlazione fra scrittura poetica e occasione biografica, mettendo anche in rilievo alcune novità che pertengono all'identificazione delle situazioni adombrate da singoli testi. Assai proficui risultano sotto questo profilo anche gli interventi di Tiziana Zanetti e di Barbara Colli, coordinati fra loro per far risultare in chiaro al meglio la straordinaria ricchezza dei materiali conservati nell'Archivio di Luino e la loro funzionalità in direzione di nuove ricerche sereniane.

In apertura e in chiusura, a cornice degli scritti qui riuniti, rispettivamente la bella intervista fatta da Ottavia Casagrande e da Michel Cattaneo a Enzo Mengaldo, in occasione della presentazione in Normale (27 aprile 2023) della riedizione di *Per Vittorio Sereni*, e il saluto di Giovanna Sereni che, in nome anche della sorella Silvia recentemente scomparsa, ricorda delicatamente come spesso la poesia del padre facesse perno anche su situazioni e affetti familiari.

Della personalità poliedrica dell'intellettuale Sereni ancora abbastanza insondato rimane il versante della formazione filosofica alla scuola di Antonio Banfi e con compagni di studi d'eccezione come l'amica Antonia Pozzi o Enzo Paci, Dino Formaggio ecc. Al convegno,

per la verità, uno squarcio sul sostrato fenomenologico della poesia sereniana lo aveva aperto la relazione di Valentina Tibaldo (non confluita negli atti). Ma non è da dubitare che la vitalità dell'interesse per la figura e per l'opera del poeta che questo volume testimonia giungerà presto a colmare anche una tale lacuna. L'auspicio è appunto che il rinnovato impulso dato agli studi sereniani da queste pagine possa concorrere a tenere desta l'attenzione sulla fisionomia culturale di uno degli intellettuali di maggior spicco nell'Italia del secondo Novecento. Intanto un grazie sentito a tutti coloro che vi hanno contribuito e a chi lo ha curato.

Stefano Carrai

Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo

È stato di recente ripubblicato il suo volume, 'Per Vittorio Sereni' (Macerata 2022), che raccoglie gli scritti che ha dedicato all'autore. Il libro è testimonianza di una lunga fedeltà critica alla figura di Sereni, ma anche di una stretta consuetudine e frequentazione. Infatti, il libro inizia proprio su un 'Ricordo di Vittorio Sereni' che intreccia memorie di amicizia ad affondi critici. Ci piacerebbe chiederle, per aprire questa nostra conversazione, se le viene in mente un ricordo personale di Sereni che possa anche illuminare un aspetto della sua poesia.

Un ricordo particolare? Ce ne sono tanti. Uno che mi piace moltissimo l'ho scritto nel libro, non lo ripeto. Piuttosto, ricorderei Bocca di Magra, cioè il luogo per eccellenza di Sereni, perché Sereni (come mi è già capitato di dire) è eminentemente un poeta dei luoghi. I luoghi hanno un'importanza struggente e anche, diciamo, mentale grandissima nella poesia di Sereni. Quello che posso dire più personalmente è che ho avuto la fortuna, per ragioni biografiche di vario tipo, di frequentare molto Bocca di Magra, che del resto per Sereni si caricava anche del passaggio dei suoi amici più anziani, di Vittorini, per esempio. Mi pare che la scoperta di Bocca di Magra come luogo di vacanza si debba proprio a Vittorini. Questo era importante per Sereni perché Sereni era un uomo dell'amicizia e dell'amicizia che non veniva mai meno, anche quando l'amico era scomparso. Pensiamo a quella poesia magnifica su Niccolò Gallo in *Stella variabile*. Ma io ricordo anche una serata in cui, nominato Vittorini, Sereni ha pianto ed erano ormai trascorsi molti anni dalla morte di Vittorini.

La seconda cosa che volevamo chiederle, pensando più all'opera di Sereni che alla sua figura umana, è perché ancora oggi quello che Sereni ha scritto resta così importante nel quadro della poesia italiana del Novecento e, in generale, della letteratura del secondo Novecento.

Risponderei in poche parole: perché Sereni è un grande del Novecento. Consideriamo soltanto un aspetto: è probabilmente, insieme a Caproni, il più grande poeta degli anni post-montaliani, diciamo.

Il rapporto con Montale – c'è poco da fare – è stato importante per tutti: in Sereni è molto sotterraneo e molto sottile. Non che non ci sia, c'è; ma per esempio in Caproni è molto più vistoso. Sereni è riuscito a darsi, diversamente dal sé stesso delle precedenti raccolte, negli *Strumenti umani*, uno stile assolutamente personale, compreso molto bene sapete da chi? Da Montale. Montale ha scritto una recensione agli *Strumenti umani* intanto molto generosa, ma anche molto acuta, in cui ha visto benissimo per esempio il rapporto fra quello che lui chiamava 'prosa' (che io preferisco non chiamare così) e gli aspetti lirici della poesia di Sereni. Dunque, se si misurano le cose dal punto di vista del rapporto con Montale, che per i poeti della generazione di Sereni appunto non poteva non esserci (anche forte), allora bisogna dire che lui è stato il montaliano più segreto e originale.

Con questo convegno vorremmo provare a rifare il punto su Sereni a dieci anni dal centenario della nascita, cioè capire cosa è successo dopo il centenario, cosa resta da fare agli studiosi di Sereni e che versanti della sua opera siano ancora da indagare a fondo. Quali sono, secondo lei, le prospettive e i cantieri che si dovrebbero aprire per gli studi sereniani?

A questo si può rispondere facilmente: l'opera poetica di Sereni è stata studiata abbastanza fino agli *Strumenti umani* compresi. Direi che, per quanto riguarda la poesia, occorre studiare un po' meglio l'ultima raccolta; possibilmente commentarla, che non è facile. *Stella variabile*, per ora, per quel che ne so, è stata studiata molto meno degli *Strumenti umani*, che evidentemente sono il capolavoro di Sereni. Ci sono comunque altri aspetti da considerare. Secondo me, bisogna studiare di più la prosa di Sereni, che vuol dire: prosa narrativa, prosa di memoria, prosa critica; quella va studiata molto meglio di quello che si è fatto finora. Poi c'è il punto eterno del legame di Sereni con la sua giovinezza intellettuale e culturale, ovvero con la scuola di Banfi e la fenomenologia di Husserl. Si tratta a mio parere di vedere cosa ci può essere nella poesia di Sereni che rimandi a questa formazione filosofica, che allora era abbastanza rara anche in Italia, dove dominavano altre filosofie. Questo è un aspetto che ancora ci manca, che ancora non abbiamo: non vi nascondo che è difficilissimo, anche perché è certo che Sereni all'inizio ha avuto una formazione più filosofica che letteraria nel senso stretto della parola, ma è anche vero – posso dirlo perché l'ho conosciuto – che dopo non aveva più fortissimi interessi filosofici. Quindi

quello che deve aver contato è la formazione, e solo quella: ma quella va studiata.

Se è d'accordo ritorneremmo su una nota un po' più personale, ma sempre intrecciata con la sua visione critica. Per lei che conosce così a fondo Sereni, c'è un testo che non smette di meravigliarla, per stile, forma, nodi tematici ogni volta che lo legge? E, se sì, perché?

Ce ne sono tanti, se è per quello, ma ora mi viene in mente *La spiaggia* – e non perché l'ho studiata. È un testo straordinariamente importante per tanti motivi: intanto, perché è la chiusa degli *Strumenti umani*, e questo non è poco; e poi perché è una formulazione o riformulazione diversa del grande tema dei morti di Sereni. Va letta: chi la legge?

Lei!

Allora leggo:

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.

Qui ci sarebbe un'infinità di cose da dire. Anzitutto sulla posizione, appunto: è una posizione conclusiva ed è importante che sia conclusiva perché il tema dei morti che parlano, anzi dei morti che – per così dire – sono gli unici in grado (e al posto nostro, al posto dei vivi) di parlare, è fondamentale per la chiusura del libro. In secondo luogo,

come è fatta questa poesia? Con un inizio estremamente sprezzante, prosastico: c'è addirittura il verbo «blaterava»; poi, pian piano, veicolato dal tipico «ma» di Sereni («Ma oggi / su questo tratto di spiaggia») – qui cosa c'è? C'è quello che a me piace definire il rapporto tra le persone e i luoghi e qui le persone non sono dei vivi, sono dei morti: del resto, è quello che avveniva anche in *Ancora sulla strada di Creva* con la nonna. Ma i morti che parlano in che cosa sono morti? Qui io, diversamente da Fortini, ho pensato che «calce o cenere» fosse un'allusione alla Shoah, perché usare la calce per ricoprire le file di morti uccisi, di ebrei uccisi, era tipico delle SS. E Fortini mi ha obiettato che la cosa avrebbe alluso piuttosto a qualcosa che avveniva in Occidente, durante le avanzate, ma io sono fermamente convinto di questo. E, devo dire, non solo: la calce è questo, ma la «calce» come termine poetico è montaliano naturalmente. E allora c'è questa bellissima coppia, anche allitterante, «calce o cenere» (e «luce»). E poi il finale. Qui bisogna ascoltare la parola di Sereni stesso: quando si parla della «forza» del «mare», tutti noi abbiamo sempre inteso che si tratti della forza in senso generico, ma invece secondo Sereni era un'espressione tecnica (forza 3, forza 4) che si usa per il mare. E, da ultimo: «parleranno». Che una raccolta per certi aspetti così disperata come *Gli strumenti umani* finisca con i morti che «parleranno» è una cosa, secondo me, assolutamente commovente, a dir poco. «Parleranno», isolato, è un verso solo. Abbiamo in definitiva un procedimento tipico di Sereni, cioè di cominciare con qualcosa che è prosastico e che allude alla vita comune, agli aspetti spiacevoli della vita comune (questa voce «saputa»), e pian piano di arrivare a qualcosa di estremamente lirico ed estremamente significativo. Mi piace che questa raccolta finisca con il verbo 'parlare', ma – attenzione, e Sereni lo ha detto (o suggerito) anche in altre poesie – chi parlerà non sono i vivi, sono i morti.

Sereni: un lavoro e uno sguardo in movimento

Nel 2013 il centenario della nascita di Vittorio Sereni ha visto sia importanti iniziative editoriali (il volume critico di Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, che riuniva finalmente i grandi saggi sul poeta; e l'edizione *Poesie e prose* a cura di Giulia Raboni)[1], sia occasioni seminariali di riflessione e studio[2]. Su «Nuovi Argomenti» è uscito anche, più in sordina, un ciclo in suo omaggio: *Per Vittorio Sereni: testimonianze delle ultime generazioni* (di poeti «nati tra la fine degli anni '60 e la fine degli anni '80») a cura di Maria Borio, in sette parti[3]. Se Mengaldo ha scritto, nella *Premessa* al convegno anniversario *Un altro compleanno* – riferendo le parole di un giovane collega non nominato –, che Sereni non cessa di parerci autore «contemporaneo»[4], e se in altri saggi ha espresso memorabili giudizi su una linea affine – che in Sereni «l'uomo e il poeta facevano tutt'uno», e che nel suo particolarissimo «timbro» poetico «uno vive come a casa propria» –, tutto ciò, la vitalità, la travagliata apertura e confidenza della sua poesia trovano perlopiù conferma, nonostante le radicali trasformazioni tra i tempi di Sereni e l'oggi, nelle molte *Testimonianze delle ultime generazioni*, con

[1] P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Torino 2013, riedito immodificato per Quodlibet, Macerata 2022; V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013. Sulla prima e sulla seconda edizione del libro di Mengaldo voglio segnalare due letture molto acute e partecipi, rispettivamente: M. Raffaeli, *Sereni e Mengaldo*, «le parole e le cose», 10 settembre 2013, https://www.leparoleelecose.it/sereni-e-mengaldo/ (già su «Alias») e U. Fiori, *Sereni, Mengaldo e la vergogna della sua poesia*, «Doppiozero», 9 novembre 2022, https://www.doppiozero.com/sereni-mengaldo-e-la-vergogna-della-sua-poesia.

[2] Cfr. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano 2014.

[3] Siamo nell'ultima serie, la quinta, della rivista romana, la cui storia (che si legge anche sul sito http://www.nuoviargomenti.net/) è parecchio articolata. Il ciclo per Sereni è apparso nel dicembre 2013.

[4] P.V. Mengaldo, *Premessa*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, p. 13.

segnali di vicinanza maggiore o minore[5]. Nelle *Testimonianze* prevale infatti la messa in rilievo di uno dei suoi elementi chiave: la natura «esperienziale» della sua poesia, sempre sottolineata dal poeta, e ribadita come essenziale dai suoi critici maggiori, Pier Vincenzo Mengaldo e Dante Isella (che insistono su anti-letterarietà e anti-culturalismo di una poesia pur raffinatissima)[6]. I poeti chiamati in causa su «Nuovi Argomenti» si riferiscono sempre alle ibride coordinate della poesia «circostante», o «degli anni zero», onni-inclusive, labili, «plurali», fluide, pluricentriche, cosiddette «orizzontali» in opposizione al profondismo novecentesco, prive di 'aura' e mandato, interessate a ridiscutere ogni confine e a mescolare ogni multimedialità[7]. Gli interventi si sofferma-

[5] A. Inglese nel suo pezzo intitolato oppositivamente *Antico e familiare* scrive in *explicit*: «Ma poi Sereni deve iniettare la sua stilla simbolista, la sua oscurità evocativa, inserire il mistero, l'epifania, o chissà cos'altro. Quel mancato taglio, è il segno dell'antichità di Sereni, la poca, per me impossibile fratellanza». G. Mazzoni conclude così in forma molto attuale il suo intervento (senza titolo): «Oggi lo leggo meno spesso. Oggi mi interessa esprimere di nuovo il pulviscolo impersonale che circonda e attraversa le vite personali; mi interessano le singolarità qualsiasi, la dialettica fra il qualsiasi e i nomi propri, a cominciare dal mio. Gli autori cui guardo sono altri, e molti di loro, come mi capita spesso, non scrivono poesie». Di Mazzoni si veda anche il saggio critico coevo di cui *infra*, nota 8.

[6] Sul ruolo fondamentale e complementare dei due grandi maestri rispetto agli studi su Sereni, mi permetto di rinviare alle pagine iniziali del mio *L'esemplarità di Vittorio Sereni: tra critica, filologia, e ragioni genetiche*, «Moderna», 19/1-2, 2017, pp. 151-63.

[7] Il discorso è vasto, difforme, con frequenti aggiornamenti e riposizionamenti almeno parziali. Per indicare una possibile partenza conviene assumere – più che il fondamentale *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino 2005, che ridefinisce il secondo Novecento post-lirico partendo da Sereni e da Caproni, ossia dalla frattura degli anni Sessanta («Da allora non sarà più come prima», dalla quarta di copertina) – l'antologia foltissima *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano *et al.*, Roma 2005, e considerare altri studi e antologie successive, sino alla recente e controversa *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021*, a cura di T. Di Dio, Milano 2023, che ama presentarsi come una «narrazione» o un «racconto». Ricchissima la bibliografia sulla poesia degli anni Zero, spesso contrapposte le posizioni. Non è questo il luogo per trattare un argomento così ampio e mutevole, dove tutto o quasi è in discussione. Un'individuazione delle molte linee di lavoro, anche in poesia, è nel recente *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020,* progetto editoriale di P. Grossi, a cura di E. Zinato, in collabora-

no anche sulla frequenza in Sereni di temi e modi dell'incertezza e della contraddizione, sulla dialettica interna, sulla misura tragica e drammatica però immersa nel quotidiano, e anche sull'esemplarità novecentesca (come possibile limite). Inequivocabile l'avvio in altra sede di un bel saggio coevo di Guido Mazzoni:

Pochi poeti del XX secolo hanno resistito al tempo meglio di Vittorio Sereni. Le sue poesie più importanti hanno cinquant'anni ma potrebbero essere state scritte ieri, o domani[8].

Sono cifre speciali per riconoscere il poeta, soprattutto lo sono l'esperienzialità e fluidità del suo lavoro, tutt'altro che neutre, da lui te-

zione con V. Baldi, M. Marrucci e M. Marsilio, Roma 2020 (con testi di M. Barenghi, A. Cortellessa, P. Giovannetti, F. La Porta, M. Marchesini e L. Matt); o nell'esame circoscritto alle antologie 2000 di G. Policastro, *L'antologia 'ristretta': poesie per gli anni Duemila,* «Configurazioni», 2, 2023, pp. 109-27; e nel precedente e citatissimo G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea,* Bologna 2018 (rinvio alle loro complessive bibliografie). Già in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, a cura di M.A. Grignani, «Moderna», 3/2, 2001, si veda G. Frasca (sulle «forme fluide», pp. 35-63), e A. Cortellessa (sulla linea parodica, pp. 93-115). Sul rapporto centrale tra poesia e rete, cfr. almeno F. Milani, *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, «Between», 4/8, 2014.

[8] G. Mazzoni, *Anni dopo. Per Vittorio Sereni nel centenario della nascita*, «La modernità letteraria», 7, 2014, pp. 101-5 (già leggibile in «Le parole e le cose», 22 febbraio 2013, https://www.leparoleelecose.it/?p=8716), da cui vedi ancora questo passaggio nutrito di opposizioni: «Della cultura fenomenologica ed esistenzialistica di Sereni fa parte la consapevolezza che l'io è un prodotto di forze sovrapersonali: lasciato al proprio narcisismo, non può che diventare il più lurido di tutti i pronomi. Tuttavia di quella stessa cultura fa parte la consapevolezza speculare che il nostro esserci, l'esperienza soggettiva, la solitudine radicale di ognuno che si rivela nella morte ("dentro il fuoco risorgivo di sé / *essere* per qualche istante, io noi, solitudine?") sono l'alfa e l'omega della condizione umana e la ragion d'essere della poesia lirica moderna. Non a caso, l'opera che nasce da simili premesse è al tempo stesso un esempio estremo di lirica (in poche opere poetiche del Novecento la persona che dice io nel testo coincide così fedelmente, e così sinceramente, con la persona empirica che mette il proprio nome sulla copertina del libro) e una decostruzione di quello che la lirica era stata fino ad allora».

nacemente professate e difese[9]. Esse implicano e coinvolgono altri suoi nuclei e modalità costanti: la mobilità che non trova pace; il processo creativo che dalla cosiddetta «quota Elpenore» dell'indifferenziato (formula presa dall'amato Giorgio Seferis) elabora l'«arte dei trapassi e delle concatenazioni»[10]; il colloquio dialettico stabilito tra l'osservante-scrivente, la «materia» del lavoro, il lettore; la prospettiva fenomenologica appresa alla 'scuola di Milano' di Antonio Banfi e di Enzo Paci (che, per quanto molto sondata, penso sia ancora da esplorare con altri spogli)[11]; la passione per le «cose»; il fervore congiunto alla perplessità.

L'intreccio di questi elementi aiuta a fare il punto nei modi instabili che Sereni chiede, e che altrettanto e con pressante accelerazione chiedono i tempi odierni mutatissimi e mutevolissimi. Di qui si coglie nella poesia di Sereni quel fascinoso tratto giovanile, ossia progrediente, che ha un correlato, nell'uomo Sereni, nella fiducia franca e paritaria verso

[9] In molte sedi critiche e autocritiche, anche di scorcio, anche per cenni, come è ben noto. Già Sereni vi si riferisce nello scritto giovanile *Esperienza della poesia* (1947) – su cui tornerò – che entra nella raccolta ibrida *Gli immediati dintorni*, Milano 1962; e di qui nell'edizione postuma molto arricchita e modificata del 1983, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, con una *Nota giustificativa* della figlia Maria Teresa Sereni. *Gli immediati dintorni* sono stati molto rielaborati dal 1968 alla morte, tanto che la seconda edizione è stata ricavata da Maria Teresa Sereni dalle numerose e tormentate carte d'archivio. L'opera è oggetto di un'edizione critica a cura di Giulia Raboni, con la ricostruzione del complesso iter filologico: V. Sereni, *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni, Milano 1998 (con ricchi apparati); ed è ripresa dalla stessa Raboni nell'Oscar 2013 *Poesie e prose* (naturalmente senza apparati). Cfr. *infra*, nota 20. Affaccia l'ipotesi di una nuova edizione commentata il recente intervento di O. Casagrande, *Per l'edizione degli 'Immediati dintorni' di Vittorio Sereni: questioni preliminari*, «Strumenti critici», 38/2, 2023, pp. 361-80.

[10] Cito da V. Sereni, *Giorgio Seferis* (1971), in Id., *Letture preliminari*, Padova 1973 (ora ripreso, come l'intero *Letture preliminari*, in Id., *Poesie e prose*, pp. 897-915: 905).

[11] Oltre alle convergenze con i testi dei maestri Banfi e Paci (quest'ultimo inizialmente condiscepolo di Sereni), mi colpisce una certa affinità, credo mai indagata, con il filosofo ed estetologo polacco Roman Witold Ingarden, che con il suo *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1931 l'edizione originaria, 1968 la traduzione italiana) sembra precorrere alcune idee qualificanti delle *Letture preliminari* del 1973, come il concetto stesso di 'preliminarità', la segreta zona emotiva di interesse al testo che precede la scrittura critica (Ingarden parla di 'pre-comprensione' e insiste molto sulla dialogicità e integrazione con il lettore).

i giovani. Inoltre: scriviamo queste pagine per gli atti di un convegno organizzato con passione e intelligenza nel giugno 2023 nelle aule della Scuola Normale Superiore di Pisa da due giovani studiosi, Ottavia Casagrande e Michel Cattaneo, d'intesa preziosa con Stefano Carrai. Uno dei due, Michel Cattaneo, attrezzato serenista dagli anni della tesi, ha pubblicato poco dopo il convegno (novembre 2023) un'ottima edizione commentata degli *Strumenti umani* (Milano, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 'Biblioteca di Scrittori Italiani'), acquisizione fondamentale per gli studi, da assimilare senza pigrizia perché rilasci frutti stabili nel lavoro sul poeta[12].

Richiamando appunto alcuni caratteri distintivi di questa poesia, interconnessi nella loro duttilità ('duttilità' è il termine con cui Sereni ha qualificato più volte il lavoro del maestro Antonio Banfi), riparto da Pier Vincenzo Mengaldo che in una delle sue letture memorabili definiva Sereni «poeta in continuo movimento», rilevando in particolare quanto negli *Strumenti umani* (e poi, aggiungo, nell'affine e dissimile *Stella variabile*)[13] il poeta sia arrivato a un «narrato lirico, tutto fuso e

[12] Che viene ad aggiungersi dopo dieci anni alla già benemerita edizione commentata V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di G. Fioroni, per la medesima Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, nella medesima collana, Milano 2013.

[13] Per *Stella variabile* ricordo a incisiva sintesi le parole di M. Raffaeli: «Non è proprio una musica d'angeli [sono i due ultimi versi di *Non sa più nulla*…: "Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta"] anzi è un rintoccare lento, uno stillicidio da antinferno, la musica di *Stella variabile*, ma ancora una volta, e per l'ultima volta, è la musica di Vittorio Sereni», da *Sereni e Mengaldo*. Raffaeli apriva il pezzo con questa domanda efficace: «Quand'è che Vittorio Sereni è diventato veramente Vittorio Sereni? O, per dire meglio: quando la sua figura è entrata nel senso comune dei lettori (cioè non solo degli specialisti e di alcuni compagni di via) che oggi lo identificano, più o meno alla unanimità, come il maggiore poeta italiano del secondo Novecento?». Raffaeli risponde, del tutto condivisibilmente, che fu nell'antologia a cura di P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (Milano 1978), che «tra le stelle fisse, lì, si vedeva pulsare e forse per la prima volta con la sua luce viva, intatta e infungibile, la parola di Vittorio Sereni». Il tutto ha trovato alimento filologico-documentale straordinario e conferma nell'imprescindibile edizione critica *Poesie*, a cura di D. Isella nei Meridiani, Milano 1995. Come si diceva, nel 2013 si è aggiunto negli Oscar *Poesie e prose* curato da G. Raboni (con ricchissimi acquisti per le prose). Ricordo per *Stella variabile* che la bellissima edizione non venale con litografie di R. Savinio, Cento Amici del Libro, risale al 1979 (ma è datata primavera 1980), e che l'edizione definitiva di Garzanti

legato», dove convivono la «perentorietà dello scatto lirico» e le «cadenze informali di un parlato sapientemente 'buttato via'»[14].

A che cosa si deve questa poesia in «movimento» di cui Mengaldo analizza splendidamente le ragioni formali e profonde? La risposta sarebbe quasi inesauribile e molto coerente. Alla poesia in «movimento» di Sereni è inevitabile attribuire un 'plurisenso'[15], che abbracci più aspetti e potenzialità. Vi partecipa naturalmente il versante espressivo-tecnico (mai separato da concetti e contenuti, mai formalistico): cioè le modalità rappresentative che brillano in tutti i suoi grandi testi con la naturalezza che sappiamo derivare da lungo, persino ossessivo, lavoro. Vi partecipano pure senza opposizioni la tensione 'verso', il processo sempre *in fieri*, mai davvero concluso, la ricerca totalizzante, non di rado delusa e sconfitta (e ragionata nella sua sconfitta), consona alla fisionomia del poeta e dell'uomo. In una delle maggiori poesie del nostro Novecento, *Amsterdam* (*Gli strumenti umani*), Mengaldo indaga una tra le specie di «movimento» sereniano: l'«ossessione moltiplicativa» della città sui canali che muove tempo-spazio, che congiunge «perplessità e perentorietà», che accoglie precisi dati personali e grave memoria storica, una memoria che non sa e che non vuole placarsi, grazie all'assolutezza 'giudiziale' di tipo storico-morale[16].

È noto che la ferita della storia, lo scacco della guerra, la lunga e odiosa reclusione nei campi nordafricani dopo la cattura in Sicilia («l'Algeria-Marocco francese tra '43 e '45», con il suo «assillo intermittente»,

(1981) ospita testi scritti post-*Gli strumenti umani* tra il 1965 (uno solo risale al 1961) e il 1981 stesso. Ma su questo intrico di date cardinali, vale come mappa esplicativa ineguagliabile l'*Apparato critico e documenti* che accompagna l'edizione critica delle *Poesie* di Isella, cfr. *infra* alle pagine che seguono e alla nota 29.

[14] Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, p. 37. Nella nota aggiunta nell'edizione 2022, Mengaldo riporta un aneddoto familiare già noto ma illuminante: la moglie di Sereni leggendone una poesia alle figlie la commenta con una propria interpretazione, chiedendone poi conferma al poeta: «Vittorio, è così?»; Sereni risponde, quasi distrattamente: «Anche». Mengaldo annota: «Anche eccellente categoria non solo per la sua poesia ma […] per l'intera lirica della modernità» (p. 7).

[15] Facendoci prestare la parola (lì in forma aggettivale) dal v. 19 di *Addio Lugano bella* (*Stella variabile*): «Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo plurisensa». Ma il termine ricorre anche nelle prose critiche di Sereni.

[16] Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, p. 157.

evocato nella nota a *La guerra girata altrove*)[17] che sottrasse il giovane alla militanza attiva nella Resistenza, provocano una «crisi» totale che nel 1960 Sereni racconta in questi asciutti termini:

> Cominciavi a renderti conto in concreto di tante cose – le donne, i viaggi, i libri, la città, la poesia; cominciavi a vivere con pienezza, uscito una buona volta dallo sbalordimento giovanile. Venne la guerra e rovinò ogni cosa. Ti pareva di spiegare così la crisi che colse te e alcuni tuoi coetanei dopo il '45, di ritorno dalla guerra e dalla segregazione (e dell'esserti sentito escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre).

Queste parole (*Gli immediati dintorni* 1962) tornano identiche nell'edizione postuma[18]. L'«esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre», ossia il 'vuoto', l'irrimediabile «lacuna» dell'«esperienza» e «del cuore», è il rovello con cui Sereni combatte un corpo a corpo ininterrotto. In un finissimo saggio, *L'incrinatura*, Luca Lenzini analizza questo discrimine («l'incrinatura […] impossibile da rimuovere»: forse tutt'uno con la poesia) da cui si genera la percezione dell'«essere fuori tempo». La crisi è sempre rimessa proficuamente in causa. Ma «il ritardo, lo sfasamento – suggerisce Lenzini – possono anche diventare una modalità di conoscenza», «in una dialettica» potenzialmente all'infinito, «forza» anziché «limite» di Sereni poeta e prosatore. Con il mutamento d'epoca post-bellico dove l'uomo e il poeta sono catapultati dopo il ritorno a casa, in Sereni «si fa strada un'attitudine interpretante, ermeneutica, tenacemente *in progress*», che aspira alla «trasparenza» (di cui si parla nella fondamentale riflessione *Ventisei*, leggibile in *Senza l'onore delle armi*)[19]. Ne è prova

---

[17] *La guerra girata altrove* raccoglie poesie e una prosa della sezione *Il male d'Africa* (*Diario di Algeria* nell'edizione 1965) ed esce con una nota inedita di Sereni, Verona 1969, in rara edizione d'arte a tiratura limitata stampata a mano da Franco Riva, con tre acqueforti di W. Piacesi (Editiones Dominicae).

[18] Negli *Immediati dintorni* nell'edizione 1962, il breve testo si intitola giustificativamente *Ammenda, parziale, ai versi precedenti*; nella seconda del 1983 (dove è invariato) si intitola con forma più secca e narrata alla prima parola dell'incipit, *Cominciavi* (cfr. *Poesie e prose*, pp. 615-6).

[19] Il saggio di L. Lenzini, *L'incrinatura*, è raccolto in Id., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata 2019, pp. 49-87; la citazione viene da p. 54. La bellissima prosa *Ventisei* (che racconta il ritorno algerino dopo ventisei anni in compagnia della fami-

anche la singolare riproposta circa contemporanea del *Male d'Africa* nel *Diario d'Algeria* edizione ultima, e negli *Strumenti*: segnale sia di interrelazione volontaria delle raccolte, sia di potenzialità trasmigranti da leggere diversamente. Sereni si mostra sotto ogni riguardo poeta e scrittore di fluidità e molteplicità, 'sperimentale' in senso profondo, orientato al 'possibile', proiettato verso forme di utopia e conoscenza, non di rado in visioni «quasi in sogno» (*Il muro*, v. 2, *Gli strumenti umani*), fitte di segni traumatici sino all'ultima raccolta.

Sarebbero numerosissimi i rimandi alle poesie, come alle prose rammemoranti-argomentanti (molte degli *Immediati dintorni*, ma anche posteriori e autonome)[20]. Vorrei ricordare almeno, per non allargare il discorso all'infinito come si potrebbe (ed è stato fatto) con profitto, la tetra prosa *L'anno quarantacinque* (del 1965, introdotta nei secondi *Immediati dintorni*), che definisce quella che è stata la «nostra figura e posizione giuridica di prigionieri-collaboratori»[21], l'anomalia, l'attesa frustrante del rimpatrio, le notizie della Resistenza italiana via via incertamente affioranti, con l'affollarsi di «sigle di enti misteriosi per noi», e di «qualche nome noto o caro o familiare»[22] tra i combattenti. Il che produce nei prigionieri il beffardo sentimento di essere più che mai esclusi «da quell'ora», confinati «in un angolo morto della storia»:

> Mai eravamo stati tanto prigionieri come in quel momento a dispetto di ogni indizio ormai lampante di prossimo rilascio. Mai ci eravamo tanto infognati nella nostra condizione di vinti come ora che stavamo per uscirne[23].

glia) è accolta nella silloge postuma (ma preparata da Sereni nel 1980) *Senza l'onore dell'armi* (su cui cfr. la nota successiva).

[20] *Senza l'onore delle armi*, intenso libretto di prose progettato nel 1980, edito postumo a cura e con una *Nota* di D. Isella, Milano 1986, raccoglie memorie di guerra e reclusione delicate e scottanti: *La cattura*, *L'anno quarantatre*, il citato *L'anno quarantacinque*, il pure citato *Ventisei*, *Le sabbie dell'Algeria.* Le prose, entrate solo in piccola parte negli *Immediati dintorni primi e secondi* postumi, sono state inserite da Giulia Raboni nel progetto di raccolta (secondo la testimonianza dell'Archivio) *La tentazione della prosa* (anche con altri testi: cfr. la nota al testo della curatrice, *ibid.*, pp. 431-78). Il tutto senza apparati è ristampato in *Poesie e prose* (dove però *L'anno quarantacinque* si legge nella serie degli *Immediati dintorni*, pp. 642-9).

[21] Sereni, *Poesie e prose*, p. 643.

[22] *Ibid.*, p. 647.

[23] *Ibid.*, p. 648.

Tutto questo e ciò che segue nelle raccolte successive e nelle prose è materia di un perenne dibattito interiore, che ruota intorno all'"incompletezza' e alla sottrazione – che tante volte Sereni in poesia e in prosa ripete e ri-argomenta con lucidità e rabbia –, nonostante l'elusività rimproveratagli dal giocoso-aggressivo epigramma di Franco Fortini[24]. Sempre in «movimento», tra scatti, scarti, dubbi, ripensamenti, ritorni.

[24] È noto il graffiante epigramma del 1954 (raccolto da Fortini nell'*Ospite ingrato*, Bari 1966), che Sereni riprenderà in *Un posto di vacanza*: Fortini ironizzava sui versi iniziali di *Italiano in Grecia*: «Europa Europa che mi guardi / scendere inerme e assorto in un mio / esile mito tra le schiere dei bruti»; e invitava l'amico, «esile mito», a superare la giovinezza («non sempre giovinezza è verità»), uscendo dalla sua «perplessa musica», per affrontare rischio e maturità («Rischia l'anima. Strappalo, quel foglio / bianco che tieni in mano»). Sull'epigramma ritorna Niccolò Scaffai nel volume miscellaneo *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco e N. Scaffai, Pisa 2018 (cfr. N. Scaffai, *Introduzione*, pp. 7-8; queste pagine sono una rielaborazione di Id., *Sereni-Fortini: postilla su 'Un posto di vacanza'*, raccolto in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma 2015, pp. 168-71). Sul rapporto con Fortini e sul carteggio, cfr. anche L. Lenzini, *Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, pp. 299-316; poi con il titolo modificato (*Due sponde. Sul carteggio Sereni-Fortini*) in Id., *Verso la trasparenza*, pp. 139-60; e ora cfr. l'intero, problematico e intenso *Carteggio 1946-1982*, a cura di L. Daino, Macerata 2024. Riprendendo il filo del rapporto di Sereni con la storia, oltre l'epigramma di Fortini, Mengaldo scriveva così alla morte del poeta: «Sereni, fin dai tempi dell'Algeria, ha sempre avuto una straordinaria capacità di trasformare gli accadimenti biografici in grandi metafore storiche; qui è una delle ragioni specifiche della sua grandezza di poeta» (da P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni* (1983), in Id., *Tradizione del Novecento*, nuova serie, Firenze 1987, p. 367; ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, p. 24; e anche in apertura di *Poesie e prose*). Degli *Strumenti umani* esplicita similmente E. Testa: «È difficile trovare un libro di poesia che, come questo, contenga in sé tanta storia: privata (da ragazzo sul lago a funzionario editoriale in viaggio di lavoro a Francoforte) e collettiva (dalla società arcaica e pre-moderna di *Ancora sulla strada di Zenna* alle "nubi d'anime / esulanti-esalanti da camini" di *La pietà ingiusta,* dalle domeniche italiane del dopoguerra di *Nel sonno* ai "dottorini di Oxford" dalla testa "tutta tecnica" di *Metropoli*)», dal profilo dedicato a Sereni in *Dopo la lirica*, pp. 4-5. Fortini stesso (nonostante l'epigramma…) sugli *Strumenti* si era espresso in modo analogo: «è un libro che può anche essere letto come una raffigurazione della storia italiana – in una certa misura europea – degli ultimi quindici anni» (da F. Fortini, *Gli strumenti umani*, «Quaderni piacentini», 26, 1966, pp. 63-74; poi in Id., *Saggi italiani*, Milano 1987, pp. 172-89). A proposito di *Ancora sulla strada di Zenna*, dove l'oscillazione movimento/staticità ha funzione semantico-compositiva

Qui mi scuso di un inciso rapido su dati notissimi, pertinenti per alcuni aspetti alla trama del mio discorso. Si sa che a Sereni si devono, con sobrietà piuttosto eccezionale, solo quattro raccolte, che tanto più risultano azzeccatissime per l'accordo con i passaggi più generali della storia culturale-sociale del secolo e naturalmente della poesia. A *Frontiera*, 1941, avvicinabile alle circa coeve esperienze ermetiche con divergenze più volte studiate[25], segue il giornale di guerra *Diario d'Algeria*, 1947, tutto concentrato sull'insanabile scacco del prigioniero. Sono *Gli strumenti umani,* 1965 (in cantiere dal 1945, per ben un ventennio), travolgenti ed estremamente innovativi, a segnare il radicale ingresso nel secondo Novecento, che tocca senza esclusioni le esperienze personali e collettive, il piano storico-sociale, quello di linguaggio e stile. Tale svolta per di più fa molto scuola (come indica Enrico Testa mettendo Sereni in apertura cronologica – ma non solo – del suo *Dopo la lirica*). Ed è poi approfondita, o per così dire 'specializzata' (qui occorrerebbe un discorso più analitico per chiarirsi meglio), in *Stella variabile,* 1981, virata verso picchi anche formali di disperazione-nichilismo-disgregazione; ma non senza, si osservi, luminosi-ambigui contrappesi (basti pensare allo stoico *Altro compleanno* in chiusura del libro)[26]. All'incirca al centro di *Stella variabile* Sereni pone la *suite* poematica *Un posto di vacanza* (di nascita ben precedente, anticipata in parte nel 1967, edita in volume per Scheiwiller nel 1973): un azzardo, certo, che non sorprende e che altrettanto per certo è stato molto meditato. Si è

centrale, come era già mostrato nel saggio di D. Isella, *Vittorio Sereni, 'Ancora sulla strada di Zenna'. Variazioni su un tema leopardiano* (saggio edito sparsamente dall'autore nel 1999 e nel 2006, riproposto su «Strumenti critici», 3, 2022, pp. 559-70), ora va citata la lettura complessiva recentissima, rigorosa e sottile, di C. Genetelli, *Sereni: 'Ancora sulla strada di Zenna'*, Roma 2024.

[25] Rinvio per ciò all'ottimo capitolo di N. Scaffai, *L'«orizzonte precostituito»: Sereni di fronte all'ermetismo*, in Id., *Poesia e critica del Novecento,* Roma 2023, pp. 37-47, che propone anche la formula efficace dell'«ansia di inappartenenza», suscitata dalle remore e dai distinguo sereniani di fronte a rigide classificazioni di compagni di strada. Sul rapporto con l'ermetismo posso rimandare anche al mio *Vittorio Sereni: ermetismo, dintorni, processi genetici, processi inventivi*, in *L'ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di A. Dolfi, 2 voll., Firenze 2016, II, *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, pp. 663-70.

[26] Oggetto di diverse letture, tra le quali voglio ricordare in affettuosa memoria quella molto attenta del rimpianto L. Surdich, *'Altro compleanno' di Vittorio Sereni*, «Per leggere», 12, 2007, pp. 23-68.

discusso sulla sua congruità nel volume, non da tutti condivisa, ma *Un posto di vacanza* è senz'altro acclimatato bene in *Stella variabile* per numerosi elementi concettuali-immaginativi-esecutivi: l'instabilità e l'oscillazione, il vibrante equilibrio, la continuità/discontinuità, le serie di tensioni contrastanti, l'avvolgimento equoreo-marino. Il «perplesso andirivieni», insomma, di cui ha parlato Andrea Zanzotto da par suo nel 1967, e che anche Sereni nella nota all'edizione 1973 definisce con abbassamento colloquiale: «una poesia che a dirla in gergo sportivo è in buona parte un lungo 'surplace'»[27].

L'itinerario 'raccontato' in poesia nelle quattro sillogi, fedelissime al filo biografico anche negli spostamenti geografici (dalla provincia di Luino a Brescia alla città di Milano per gli studi universitari, alla guerra e all''insabbiamento' algerino, di nuovo stabilmente a Milano, fattasi intanto metropoli industriale e culturale, con passaggi sempre vigili in altre metropoli europee e non), coincide con la trasformazione sociale, storica, ambientale del Paese, tracciando una storia italiana esemplare, e una storia della poesia nel secolo, anche per la fortissima evoluzione delle modalità rappresentative[28]. Il rapporto di Sereni con la società, con la storia, con la/le città, e con i suoi luoghi di vita e memoria ed esperienza, è ostinato, problematico, reattivo, interrogante e osservante.

Ma desideravo arrivare a ciò che segue: dietro le quattro raccolte, in apparenza lineari, sta una storia testuale – delle singole poesie e delle raccolte – complessa, con tempi di elaborazione tormentati, segreti, protratti, non di rado interdipendenti. Di tutto questo rende impeccabilmente ragione l'edizione critica di *Poesie* 1995 di Isella, di cui scrive Mengaldo nella *Premessa* del volume anniversario:

---

[27] La nota di A. Zanzotto, con quelle di A. Rossi e R. Roversi, accompagna una prima parte della *suite* anticipata su «Paragone», 204, 1967.

[28] Ricca, spesso molto acuta, varia e diversamente orientata, cresciuta negli ultimi decenni (anche con sempre benvenute edizioni di carteggi) è la bibliografia critica su ognuna di queste raccolte, di questi laboriosi passaggi e sull'insieme. Ora un rinvio particolare, poiché si è parlato a testo di racconto e di narrazione, a un saggio abbastanza singolare di P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, pp. 43-57 (dove l'autore prova a commisurare le poesie di Sereni alla vera e propria narratologia, con analisi specifica del ruolo del narratore, del lettore, della fruizione dei tempi verbali ecc.). Si veda anche, in prospettiva diciamo più tradizionale, G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna 2004.

Oserei anche affermare che lo straordinario apparato dinamico dell'edizione Isella non è stato sfruttato da noi tutti come si sarebbe dovuto: perché c'è una affascinante, catturante immagine, insieme lontana e fraterna, che si proietta fino a noi dal suo lavoro poetico finito (anche se l'autore non lo considerava mai, lo sappiamo, propriamente tale), ma c'è anche l'immagine, non solo fabbrile ma tormentata che ci si affaccia dai suoi lavori in corso, con le sue incertezze, le sue continue compromissioni col vissuto, la sua quasi 'altra' lingua in cui c'è generalmente più 'prosa' che nei prodotti finiti ecc. – eppure con le soluzioni sempre vincenti[29].

Mengaldo insiste da un lato sul tormento compositivo, sulla tensione verso il 'non finito', sulle «compromissioni col vissuto», e sulla formula, tipicamente iselliana e sereniana, che fa anche sua, di «lavori in corso». E d'altro lato elogia l'«apparato dinamico» (che altrove definisce anche «genetico»), unico idoneo a restituire il lavoro *in fieri* del poeta.

Proprio sul lavoro *in fieri*, con le edizioni poetiche (e non solo) su cui Sereni ritorna a più riprese, riassestandole come «organismi in movimento», l'edizione critica di Isella soccorre al massimo. Non solo – com'è ovvio – essa recupera e documenta i molti testimoni (a stampa e non), con l'ausilio di ricchi dossier autografi privati, prima non esplorati, donati dal poeta a vari amici e interlocutori: a Lanfranco Caretti, a Mario Spagnol, a Maria Corti, a Mengaldo; rappresenta le varianti testo per testo; e (sull'illustre modello dell'edizione Contini-Bettarini, *L'opera in versi* di Montale, qui fortemente potenziato per le occorrenze molto più ricche) raccoglie frammenti da carteggi editi e inediti, stralci da interviste sparse e altro, che servano alla storia dei testi. Ma è merito particolare di Isella, dato il lavoro infinito di Sereni sulle quattro raccolte, l'aver costruito e allineato sinotticamente, raccolta per raccolta, le tavole comparative degli indici (*Tavole di concordanza delle edizioni*), preziose per seguire a vista d'occhio evoluzioni strutturali, aggiunte e cadute, scambi, permutazioni di sede[30].

[29] Mengaldo, *Premessa*, p. 15. Mengaldo aveva svolto in altra sede (e edito nel 2013 in *Per Vittorio Sereni*) una ricognizione molto analitica e penetrante dell'edizione critica (che ho ricapitolato nel saggio-bilancio *L'esemplarità di Vittorio Sereni: tra critica, filologia, e ragioni genetiche*).

[30] Sul lavoro filologico di Isella, vedi l'ottimo bilancio complessivo di S. Carrai, *La filologia di Dante Isella*, «Filologia italiana», 6, 2009, pp. 9-20. Sul caso di Sereni, mi scuso se rinvio al mio *Rileggere Sereni (e altre considerazioni novecentesche)*, «Stru-

Tornando al tema-guida dell'esperienzialità, ho accennato sopra al saggio giovanile del 1947 dal nitido titolo *Esperienza della poesia*[31]. Lì Sereni insiste sui «dubbi» come elemento congenito della poesia; parla di «poeti perennemente tentati, perennemente perplessi tra opposte definizioni e suggestioni» (chiaro autoriferimento); e sottolinea quanto conti nel fare poesia l'«esperienza» personale del poeta, specie quando si intona con quella «più generale». Segnala poi come requisito della poesia l'«estrema mutevolezza», il suo «scomporsi o ricomporsi», l'«accogliere o […] rifiutare». Questa «mutevolezza» dinamica (salita a titolo solo in *Stella variabile*, sotto l'insegna calamitante di Montaigne) si intreccia e sovrappone con l'«esperienza», anch'essa mutevole, con l'osservazione oggettuale (parte primaria dell'«esperienza»), e ha i suoi fondamenti nella formazione fenomenologica di Sereni, che ispira con chiarezza molti di questi orientamenti.

Cito qui le parole dedicate ancora a Seferis nel medesimo saggio di *Letture preliminari*. Sereni riprende alcune osservazioni-ricette di lavoro di Seferis, che autocommenta la genesi e i modi compositivi del poemetto *Il tordo*, e descrive con concretezza l'attenzione oggettuale e visiva che guida il suo processo inventivo: «Occorre […] anzitutto, *stabilire la cosa*, *tenere lo sguardo su questa*, *sapere* che intorno a essa *si è formata una tensione*»[32]. Prodottasi la «tensione» creativa, Seferis dice di lavorarci per nessi, concatenazioni, opposizioni, corrispondenze. Il discorso è ripreso nel tardo e molto ambizioso saggio *Il lavoro del poeta* (1980), che analizza con spregiudicata intelligenza avantestuale (e con impliciti riflessi personali) il percorso elaborativo della poesia, appoggiandosi ad alcuni casi esemplari. Il testo, ora raccolto in *Poesie e prose*[33], passa in rassegna più autori (non sempre poeti) esplorandone le modalità genetiche. Non mi ci soffermo a lungo perché ne ho recentemente parlato in un intervento più vasto, inclusivo anche di Sereni, cui rimando per i dettagli[34]. Qui leggiamo comunque su Seferis

menti critici», nel fascicolo dedicato a *Dante Isella e la filologia d'autore*, a cura di F. Gavazzeni e C. Martignoni, 2, 2009, pp. 315-24.

31 Cfr. *supra*, nota 9.

32 Sereni, *Giorgio Seferis*, in Id., *Poesie e prose*, p. 904; corsivi miei.

33 Si tratta di una conferenza tenuta alla Fondazione Corrente in un ciclo di Conversazioni di estetica, Milano, maggio 1980, poi in *Poesie e prose*, pp. 1126-43.

34 C. Martignoni, *Spazi, paesaggi, ambienti nelle 'svolte' del secondo Novecento: poesia alla prova (Sereni, Caproni, Zanzotto)*, «Moderna», 25/1, 2023, pp. 110-39: 124-30 per Sereni.

il quasi identico: «Importava *stabilire la cosa* e la sensazione della cosa, *tenere lo sguardo* su questa, sapere che intorno a essa si è formata *una tensione*»[35].

Ma già nel 1949, nella recensione al *Campo* 29 di Sergio Antonielli (testo memoriale-narrativo che lo interessa al massimo per il tema della reclusione), poi rifluita in *Letture preliminari* (e di qui in *Prose e poesie*), Sereni parte da un punto-base: l'ʻaccertamentoʼ dell'esperienza come dato essenziale per 'descrivere' il «fenomeno»: «Accertata la *peculiarità dell'esperienza*, attraverso l'identificazione dei termini contrastanti, *la descrizione del fenomeno* dovrebbe bastare»[36].

Sul valore massimo assegnato all'esperienza nel discorso artistico-letterario-critico, ricordo altri testi come *Ciechi e sordi* (1962), pure degli *Immediati dintorni primi e secondi*[37]. Qui, reagendo all'intellettualismo e alle pregiudiziali di molta critica ideologica, si mette in luce quanto sia necessario nel processo inventivo il contatto diretto con il vissuto, e quanto viceversa allontanandosene si corra il rischio di

perdere il fiuto e il gusto diretto, non mediato, dell'esperienza, e dei semplici o complessi dati che essa offre. Se invito c'è, esso riguarda appunto il rispetto dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione[38].

Pur con discrezione 'personalissima', Sereni arriva a esplicitare per la propria poetica e per le proprie letture critiche i suoi maestri fenomenologi:

Qui dovrei evocare alcuni fantasmi personalissimi, personalmente programmatici, per spiegare se non altro che cosa intendo per evidenza: fantasmi precategoriali – direbbe Paci – in lotta con pale di mulini categoriali[39].

Anche nella poesia verticale e metafisica per eccellenza di René Char, Sereni (in un intervento del 1968, pure in *Letture preliminari*, poi, con il solito tragitto, in *Poesie e prose*), ravvisa un «incessante dibattito con

[35] Sereni, *Poesie e prose*, p. 1129, corsivi miei.

[36] *Ibid.*, p. 821, corsivi miei.

[37] Lo scritto appare per la prima volta, con il titolo *Poscritto forse superfluo*, su «Nuovi Argomenti» (in risposta a un'inchiesta sulla poesia), 55-56, 1962, pp. 93-5; entra negli *Immediati dintorni primi e secondi* con il titolo *Ciechi e sordi*; di qui nella *Tentazione della prosa*, pp. 70-2; poi in *Poesie e prose*, pp. 628-30.

[38] *Ibid.*, p. 629.

[39] *Ibid.*

il reale»[40], «radici nell'istante e nel fenomenico»; e sottolinea: «quando Char nomina la poesia nomina il corpo della realtà»[41].

Chiaro dunque quanto l'insegnamento fenomenologico si sia impresso in mondo persistente in Sereni. Grazie a questa stessa acquisizione, il «movimento» in Sereni è garantito anche o soprattutto dal soggetto che osserva e scrive, in attitudine interrogativa e pensosa. Ciò accade nella pur monologica *Frontiera* (1941). L'incipit definitivo della raccolta è affidato alla sospesa *Inverno*, che acquista la prima posizione solo nell'edizione ultima del 1966, sostituendo la pur bella *Concerto in giardino* (dal notissimo avvio 'europeo': «A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa»)[42]. Su *Inverno* alcuni ricorderanno un bello scritto di Giacomo Magrini, *Sereni la sua poesia di movimento,* raccolto nel *Convegno di poeti* del 1991[43]. Il primo spunto veniva a Magrini dal nomade Campana (e da una citazione del poemetto *La Verna* di *Canti Orfici*: «Dante la sua poesia di movimento»), per nominare poi Rimbaud, molto caro a Sereni. Magrini osserva finemente che, grazie alla posizione liminale di *Inverno*, la raccolta nonché l'intero *corpus* poetico sereniano si apre/si aprono (dall'edizione 1966) con un verso 'anomalo' di soli punti sospensivi, nel segno della precarietà esistenziale-conoscitiva, ribadita dalle particelle successive: il «ma» pseudo-avversativo tipicamente sereniano, e l'ipotetico «se». Tutto sta, o vibra, nel segno dell'incertezza: spiata fenomenologicamente, aggiungiamo, nel paesaggio «dell'origine», con l'atto topico del 'guardare', e del 'volgersi', movimento retroattivo nel tempo-spazio. Ecco i primi versi:

. . . . . .
ma se ti volgi e guardi
nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro te,
le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.

---

[40] *Ibid.*, p. 892.

[41] *Ibid.*, p. 895.

[42] *Inverno* è datata 1934-35 (cfr. *Poesie*, pp. 295-6). Analizzando le mai abbastanza lodate tavole comparative dell'edizione Isella, è da osservare il riassetto circa sincronico e sinottico delle due prime raccolte: la terza edizione del *Diario d'Algeria*, molto modificata, esce nel 1965; dopo un anno esce la terza di *Frontiera*, pure decisivamente variata; ed escono in parallelo *Gli strumenti umani,* 1965.

[43] Cfr. G. Magrini, *Sereni la sua poesia di movimento*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino* 25-26 *maggio* 1991, a cura di D. Isella, Milano 1992, pp. 133-42.

Ora, alla luce di un importante saggio di Uberto Motta sulle cospicue influenze di Dante in Sereni, «in modi a volte espliciti e chiari, a volte obliqui e dissimulati», anche *Inverno* va riguardata in quella chiave[44]. Riporto parzialmente da Motta:

> La prima lirica di *Frontiera*, *Inverno*, appare abbarbicata, come poi *Al distributore* degli *Strumenti*, all'episodio di *Purg.* III relativo all'incontro di Dante con Manfredi […]. Il v. 1, «ma se ti volgi e guardi», e il v. 8, «poi che ti volgi», sono infatti riconducibili a *Purg.* III 106, «Io mi volsi ver' lui, e guardail fiso» (nonché, forse, a *Inf.* I 24, «si volge a l'acqua perigliosa e guata»); *fiso* riecheggia in *fissità* del v. 12, mentre ad *acqua* corrispondono *onda* del v. 5 e *lago* del v. 15; il *ma* iniziale della poesia di Sereni compare invece al v. 108 di *Purg.* III. […] per i vv. 14-15 «come di fronte a chi ti sorridesse / di sotto un lago di calma» si può infine pensare alla combinazione di *Purg.* III 112, «sorridendo disse», con *Inf.* I 20 «nel lago del cor». […]. Un paesaggio lacustre invernale, di armoniosa bellezza nella sua gelida fissità, sembra, almeno per un istante, catturare come un'epifania (e qui subentra la memoria di *Purgatorio* III, per indicare la tensione emotiva, la partecipazione psicologica di Sereni a una natura subito 'parlante', subito 'persona' amica).

Quindi, un bell'arricchimento intertestuale sottotraccia, senza che ciò nulla tolga all'istanza fenomenologica di Sereni, non solo poeta, determinata dalla formazione alla scuola di Banfi, e molto attiva in particolare nel trattamento di luoghi, oggetti, paesaggi. Primo requisito di questa 'visione': realismo, intenzione e acuità di sguardo, ma nel contempo lettura 'oltre', lettura 'altra', dialogo, movimento. L'esperienza dei luoghi, che in Sereni è relazione reciproca con i luoghi, è soggetta in lui a rifocalizzazioni, a 'ritorni', effettivi o meno che siano, e a spostamenti: tipologia frequente della sua scrittura, e dispositivo di per sé dinamico, che stabilisce contrasti o affinità temporali-spaziali-emotive, incroci di situazioni testuali, sorprese, veri riconoscimenti, slittanti spesso tra sogno-trasognamento-fantasia-incubo.

La tensione irresistibile, realistico-visionaria di Sereni *verso le* e *delle* cose crea un rapporto reciproco di grande interesse concettuale ed epi-

[44] Cfr. U. Motta, *Quello che resta è il viaggio. Dante in Sereni*, in *Dante e i poeti del Novecento*, a cura di S. Magherini, Firenze 2022, pp. 173-209: 183-4. Le influenze dantesche in Sereni sono state già peraltro molto investigate, come Motta chiarisce con puntualità. Parecchie sono ora indicate da M. Cattaneo nel suo ricchissimo commento agli *Strumenti umani*.

stemologico tra fenomeno osservato, sguardo osservante, e colui che è convocato nel circuito della lettura-riosservazione[45]. Non è illegittimo pensare che si sia instaurata una speciale empatia tra un'ipersensibilità osservatrice e intra-relazionale di Sereni e l'insegnamento fenomenologico.

Riprende ora l'argomento in un notevole saggio sugli *Strumenti umani* una giovane studiosa, Veronica Lombardi[46]. Lombardi esamina la complessa crisi del libro e del poeta, coinvolgendo nel discorso come elementi decisivi l'impostazione fenomenologica (che limita però alle due ultime raccolte), la correlata tensione etica, e la ricerca verso la misteriosa, assoluta, utopica, «trasparenza», già al centro del bellissimo libro di Luca Lenzini[47]. Ecco la frase in questione di *Ventisei*:

Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? Non esisterebbe in tal caso, mezzi e strumenti di scrittura aboliti, lo scrittore non circolerebbe come tale. Un giorno ci si dovrà pure arrivare all'emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole. Non voglio dire che lo scrivere corrisponde a un difetto di vitalità, al contrario, ma piuttosto che porta con sé l'indizio di un'imperfezione[48].

[45] Solo per evitare di ripetermi, per il fitto tessuto di citazioni da Sereni (abbondanti e rilevanti specie nelle prose critiche e in quelle bellissime d'arte dedicate agli «amici pittori» o incisori o fotografi), sui dettagli testuali e sui dati bibliografici, rinvio al mio scritto in «Moderna», 2017, di cui alla nota 6. Tra i numerosi interventi critici su Sereni e la fenomenologia, sono sempre fondamentali le riflessioni di Fulvio Papi e i saggi di Francesca D'Alessandro, Giovanna Cordibella, Laura Barile, Andrea Cortellessa. Di grande interesse è lo scritto di V. Sereni, *Per Antonio Banfi*, tenuto a un convegno del 1977 a Vimercate (città natale di Banfi), *Banfi e cinquant'anni della cultura italiana*, pubblicato in F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano 2010 (2001), pp. 213-26. Si veda anche, per diversi dati utili, E. Esposito, *Vittorio Sereni e 'Corrente'*, «Materiali di Estetica», 9/1-2, 2022, pp. 42-58.

[46] V. Lombardi, «*Rinascere come uomo che guarda*»: *etica e fenomenologia nella poesia di Vittorio Sereni*, «L'ospite ingrato», 15, 2024, pp. 271-96.

[47] Vedi *supra* per le osservazioni di L. Lenzini e per la prosa *Ventisei* (cfr. nota 19).

[48] Sereni, *Poesie e prose,* p. 748.

A quale «trasparenza» Sereni qui alluda resta a mio parere seducentemente ambiguo. Benissimo chiude Lenzini, nel segno di perplessità e resistenza («per questo lo abbiamo preso, Sereni, a compagno»): «Se […] il lavoro del poeta è sempre ricerca, progetto, proiezione di sé nel mondo», «se lo scacco è parte dell'impresa», il «tracciato dell'attraversamento "si forma via via che si cammina"»[49]. Veronica Lombardi sembra aderire all'ipotesi quando sottolinea che «l'interrogazione» così frequente nel Sereni poeta «è rivolta a mettere in discussione la realtà per come appare» e che «la tensione alla risposta, che rimane sempre inevasa e ogni volta da riformulare», sarebbe da 'riorientare' «in direzione dell'alterità del lettore che assume vicariamente su di sé la perplessità dell'io e la risignifica a partire dal proprio vissuto»[50]. Per chiudere citando un bellissimo frammento di inappartenenza e 'scacco' sul *Paterson* dell'amato William Carlos Williams: «Se [il poeta] si riconosce poeta, si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi come poeta immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda»[51].

Ciò che si è detto fin qui, inclusa l'illuminante prospettiva fenomenologica, non solo conferma la perplessità-provvisorietà e l'ansia conoscitiva propria della poesia di Sereni. Ma anche si accorda altrettanto – aggiungo, perché non è scontato – con i processi elaborativi del poeta, pure dinamici, perplessi e migranti (parafrasando Isella), visibili negli apparati di *Poesie,* e compendiati da Isella nella *Prefazione* sotto l'insegna dei già menzionati «lavori in corso». Isella sostiene, anzi rivendica, che le «carte perlopiù autografe su cui è stata condotta questa edizione rispecchiano un *modus operandi* perfettamente omogeneo a un processo di sospesa, perplessa decifrazione della vita»[52]. Oppure esprime l'orgogliosa affermazione (su cui un non filologo dissentirebbe con energia) che «gli apparati filologici […] risultano […] la migliore mappa descrittiva della poesia di Sereni»[53].

Anche i «lavori in corso» sono un altro nodo, dinamico, caro a Isella, ripreso da Mengaldo, usato più volte da Sereni a proposito di propri testi. In breve, ricordo, poiché più volte mi sono occupata di questo

[49] Lenzini, *Verso la trasparenza*, p. 87 (la citazione di Sereni è ancora da *Ventisei*).

[50] Lombardi, «*Rinascere come uomo che guarda*», p. 291.

[51] V. Sereni, *La musica del deserto* (1961), sul *Paterson* di Williams, da *Letture preliminari* (cito da *Poesie e prose*, p. 1000).

[52] D. Isella, *Prefazione*, in Sereni, *Poesie*, p. xii.

[53] *Ibid.*, p. xiv.

aspetto, che *Lavori in corso* è il titolo di una complessa poesia newyorkese di *Stella variabile* (del 1967), ma anche di due *plaquettes* molto dissimili. La prima *plaquette* (Scheiwiller, Milano, novembre 1965), la più interessante per il fenomeno che stiamo cercando di mettere a fuoco, con cinque incisioni di Attilio Steffanoni, esce a ridosso degli *Strumenti umani* (settembre 1965), e ospita su sette bifolii due tipologie testuali differenziate anche graficamente: tre testi degli *Strumenti* di cui si sottolinea, clamorosamente direi, la condizione provvisoria a soli pochi mesi dall'edizione, e altri frammenti e lacerti di versi, tutti senza titolo, riprodotti in facsimile autografo (alcuni dei quali entreranno nella futura *Stella variabile*). La seconda *plaquette*, del 1969 (Origine, Lussemburgo, in edizione franco-italiana), reca un'incisione dell'amico Franco Francese, e contiene, con testo a fronte francese, alcune poesie poi rifluite o nella seconda edizione degli *Strumenti* (1975) o nel futuro *Stella variabile*. Non mi soffermo sui dettagli di grande interesse[54], mi basta qui sottolineare il singolare rilievo non solo del concetto del «lavoro in corso», ma anche della pratica, decisamente sperimentale e anticommerciale, di edizioni imperfette, non finite. Isella era solito citare il Quaderno B dell'archivio luinese come caso esemplare del cantiere poetico di Sereni (di sfuggita in parentesi nella *Prefazione* al Meridiano). In questo quaderno ad anelli dai fogli multicolori, deposito di materiali poetici volanti, il poeta ricopiò suoi spezzoni sparsi di versi, senza note e avvertimenti, per destinarli a indefinite e possibili fruizioni. Desiderio di chi scrive è riprendere e sviluppare il discorso, le sue ragioni e finalità, censendo e comparando altri quaderni o dossier consimili presenti in archivio.

Ciò che si è sin qui enunciato, anche per cenni necessariamente rapidi, restituisce l'immagine coerente e lacerata di un lavoro travagliato, che ama riconoscersi ed essere riconosciuto come infinitamente provvisorio. Così Sereni scriveva dell'opera di un pittore e amico molto caro come Francese, con cui ha avuto la frequente tentazione di confrontarsi e avvicinarsi: «occorre avvertirne la mobilità, vorrei dire l'elasticità

[54] Alcuni cenni in questi miei scritti: «*Lavori in corso*»: *elaborare la perplessità*?, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, pp. 59-70; *Vittorio Sereni: ermetismo, dintorni*; e nel recente *Vittorio Sereni. Gli «amici pittori»: poetiche, empatia, provvisorietà, «lavori in corso»*, in *Una storia di arte e di poesia*, Catalogo della mostra del Museo d'arte di Mendrisio, a cura di S. Soldini, Bellinzona 2025.

del suo spazio inventivo, cogliere la natura di vicende in evoluzione, il senso di una storia mai finita»[55].

Ma nel chiudere queste pagine mi fa piacere che ci tengano compagnia le parole di Andrea Zanzotto nella nota già citata del 1967, su *Un posto di vacanza*, con la felice estensibilità all'intero Sereni. Del suo lavoro osserva un elemento che non cessa di farci riflettere: «il volere far stare l'aperto e l'espanso dell'alterità, della vita dentro la puntiforme verifica dell'unicità di un vissuto».

Clelia Martignoni

[55] V. Sereni, nel catalogo per Franco Francese (1975), poi, con il titolo *Da natura a emozione da emozione a natura*, in V. Sereni, F. Francese, *La bestia addosso*, Milano 1976 (poi in *Poesie e prose*, p. 1201).

Materie prime.
Due prose e le loro conseguenze

Tema del mio intervento sono due testi in prosa di Vittorio Sereni, pubblicati entrambi su «Campo di Marte» nel gennaio del 1939, *Discorso di capo d'anno* e *Giorno di Sant'Anna*, quest'ultimo ripreso sul «Giornale del Popolo» sette anni dopo (1946) e quindi confluito nell'Almanacco Luinese «La Rotonda» nel 1978[1]. Si tratta degli esordi di Sereni prosatore, che segue a distanza di tre anni quello del poeta[2]; cercherò quindi di dire perché e per quali ragioni questo 'battesimo' si presta a diverse considerazioni che riguardano non solo la produzione poetica coeva, ma anche i successivi sviluppi dell'opera, prose incluse.

A una prima impressione di sorvolo, i due testi apparsi sulle pagine della rivista di Alfonso Gatto e Vasco Pratolini non sembrano distinguersi dal contesto in cui erano immersi: appaiono cioè partecipi del clima dell'epoca e solidali con il tratto giovanile caratteristico del foglio vallecchiano, e ciò sia per la loro consistenza (ovvero brevità), sia per il carattere impressionistico, come di frammenti di intima dedizione ai paesaggi e alle ore dell'animo, il che li rende poco diversi dal resto delle prose lì pubblicate, come per esempio, nello stesso numero in cui figurava *Giorno di Sant'Anna*, il pezzo di Parronchi (*Figure*)[3] che lo affiancava, quasi a ribadire la nascente amicizia tra i due, ma anche, sul piano dei 'generi', una pratica della prosa breve come esercizio *a latere* della poesia, terreno a essa adiacente ma in qualche modo appunto laterale, se non *in minore*, posto a confronto con le istanze della liri-

[1] Si veda *Bibliografia delle prose di Vittorio Sereni*, a cura di B. Colli, in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano 1998, pp. 481-2. *Discorso di capo d'anno* appare in «Campo di Marte», 1-2/10-11, p. 6, del 1° gennaio; *Giorno di Sant'Anna* in 2/2, p. 3, del 15 gennaio.

[2] Si tratta di *Terre rosse*, «Meridiano di Roma», 13 dicembre 1936; vedi per il contesto *Cronologia*, a cura di G. Bonfanti, in V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano 1995, pp. civ-cv. Nelle pagine che seguono le poesie sono sempre citate nella lezione di questa edizione critica.

[3] A. Parronchi, *Figure*, «Campo di Marte», 1-2/10-11, 1° gennaio 1939, p. 6.

ca, come attestano del resto le rispettive produzioni per quest'ambito cronologico. In effetti, sotto il profilo tipologico, i testi in questione appaiono in prima battuta come rappresentanti di quelle 'prose dei poeti' che in un passaggio della sua *Introduzione* ai *Poeti italiani del Novecento* Pier Vincenzo Mengaldo vede caratterizzate da «debole tasso narrativo»[4]; tratto distintivo che se, poi, ci poniamo in una prospettiva 'bachtiniana' si accompagna a un altro aspetto qualificante, relativo alla lingua e al piano del discorso, cioè a una scarsa o nulla propensione delle prose dei poeti al dialogismo, alla 'pluridiscorsività sociale' con tutto quel che ciò comporta[5].

Certamente sono aspetti e fenomeni, questi, da maneggiare con cautela, senza facili generalizzazioni, sia in quanto ogni autore fa storia a sé, sia perché toccano i più ampi e complessi temi di fondo della lingua e della tradizione, anzi delle tradizioni, dei generi e dei loro rapporti interni. Ma restando al nostro caso, quel che non sembra dubbio è che *Discorso di capo d'anno* e *Giorno di Sant'Anna* non fanno eccezione rispetto a quanto appena osservato: vi è evidente, infatti, sia la labilità del tessuto narrativo, sia la disposizione interiore e un ben visibile (anzi esposto) carattere di 'occasione'. Il *Discorso di capo d'anno* è concepito proprio come un discorso: un'allocuzione agli amici assenti nel giorno in cui il nuovo anno inizia, ed è un testo in quanto tale privo di un tangibile impianto diegetico, che solo affida a brevi *excursus* un momento di ordine narrativo (tornerò su questo punto degli *excursus*); mentre *Giorno di Sant'Ann*a è una divagazione di tono contemplativo e descrittivo imperniata su un altro momento rituale, una festività di fine

[4] *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano 1978, p. XIV e sgg. Qui viene altresì rilevato come fenomeno tipico della poesia del Novecento la «frequentissima convivenza non solo presso uno stesso autore, ma entro uno stesso volume poetico, di lirica e di prosa a debole tasso narrativo (prosa 'lirica', lirico-saggistica ecc.)». Molti e importanti i nomi citati al riguardo, a tutto campo: Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Camillo Sbarbaro, Alfonso Gatto (*Isola*), Sergio Solmi (*Fine di stagione*), Carlo Betocchi (*Notizie di prosa e di poesia*), Eugenio Montale (*La bufera*), Nelo Risi, Giovanni Giudici (*Autobiologia*), Franco Fortini (*Questo muro*), Giovanni Raboni (*Cadenza d'inganno*), senza dimenticare – aggiungo a posteriori – quel Dino Campana di cui Sereni ebbe a scrivere, in chiave retrospettiva e controcorrente, ancora nel 1982.

[5] Il riferimento è naturalmente a M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino 1979 (Moskvà 1975), e soprattutto al capitolo *La parola nel romanzo*.

luglio, precisamente il 26: quindi il giorno che precede il compleanno dell'autore – è l'estate del 1937 –, come si deduce dall'affermazione «domani compirò ventiquattro anni»[6].

Non è insomma la dimensione del *récit* a distinguere i due testi, né la lingua; chi poi, quanto a quest'ultima, facesse un paragone con quella di *Gli strumenti umani*, di *L'opzione* o di *Ventisei*, sia sotto il profilo lessicale che quello dei livelli discorsivi, non potrebbe che constatarne la nitida distanza, così da concludere che all'altezza degli esordi citati siamo, a farla breve, in una fase pre-mimetica della scrittura sereniana, esterna – se torniamo all'ottica di Bachtin – alle 'zone di contatto della contemporaneità' (i gerghi sociali e speciali, gli stereotipi ideologici, i riferimenti alla sfera dell'opinione), quali invece sono ben presenti e magistralmente orchestrati non solo negli *Strumenti* ma in tante prose. A fronte di tale distanza, è facile, invece, individuare i punti di contatto e condivisione tra le due prose e le poesie di *Frontiera*, come vedremo presto; non per questo, tuttavia, mi sentirei di attribuire senza riserve quei testi inaugurali al versante delle prose 'liriche', a quelle cosiddette 'd'arte' o alla poetica del 'frammento'. C'è qualcosa di proprio e singolare, in questi esordi, che è più consistente di quanto può suggerire l'apparenza: guardiamo pure, allora, ai punti di contatto tra prosa e poesia, ma cercando anche di cogliere (con il senno di poi…) ciò che lascia intravedere quinte e scenari di lunga durata, *topoi* e temi della successiva produzione: insomma quanto può verificare e validare, per quegli esordi, la loro intestazione da parte di Sereni, nel 1981 (per il *Giorno di Sant'Anna*) alla categoria delle *Materie prime*[7]. «Materie prime», già: è una definizione, questa, che può valere sia come riferimento di ordine cronologico alla 'preistoria' luinese dell'opera, alla sua stagione inaugurale, sia come indizio e segnale di materiali originari, giacimenti che, com'è nel linguaggio della tecnica, sono destinati a 'successive lavorazioni per la produzione di beni': come se fosse proprio di questi ultimi conservare nel tempo una energia primigenia e creativa, poi rielaborata nei successivi 'prodotti'.

In primo luogo, allora, va osservato che, per quanto diverse, le due prose hanno una comune cornice di riferimento nelle stesse occasioni da cui prendono spunto. Si tratta infatti, in entrambi i casi, di *ricorrenze*: non semplici o casuali date del calendario, ma momenti elettivi che fanno parte del vissuto, nel quale esso – questo ci suggerisce l'opera di

[6] Sereni, *Giorno di Sant'Anna*, p. 6.

[7] Vedi «La Rotonda. Almanacco Luinese», 1981, p. 33.

Sereni – può aprirsi in senso esistenziale tanto nella dimensione del passato, quanto in quella del futuro, ovvero interagire mettendo i due termini in un rapporto dinamico e pregnante. Tale doppio movimento lo si può ravvisare non solo nella poesia di *Frontiera* intitolata appunto *Capo d'anno*, del 1935[8], ma anche, a oltre quarant'anni di distanza, in *Altro compleanno*[9], il testo che chiude *Stella variabile*: nella prima al ritorno della memoria (vv. 10-13) fa seguito il dispiegarsi «lucente» di «altro evo» (v. 20), nell'altra allo sperpero del tempo riflesso nello stadio vuoto e assolato succede un invito volto, come per un ritorno di fiamma, al futuro – «passiamola questa soglia una volta di più» (v. 9). Nella diversa modulazione che contraddistingue il sentimento del tempo nelle due composizioni – quasi a formare una cornice dell'opera in versi, per cui da una parte c'è la «giovinezza che non trova scampo» (v. 22) e dall'altro capo l'incertezza su «che altro un altro anno prepari» (v. 8) – resta che in entrambi i testi abbiamo a che fare con *soglie*, appunto: luoghi deputati tanto al riepilogo e alla rammemorazione quanto all'apertura verso il possibile che emerge nella comune tensione ad *altro* (altro giorno, altro anno, altra età della vita).

Soglie, infatti. Così potrebbero dirsi anche, in più sensi, *Discorso di capo d'anno* e *Giorno di Sant'Anna*. Nel *Discorso* la dialettica passato/futuro già s'intreccia, come in una fermentazione aurorale di motivi strutturanti e di lunga durata, con un tema non meno importante e distintivo dell'opera sereniana, quello della festa[10]:

> Accadde, a volte, in questi anni passati, – di meditare qualche gran baldoria in cui ci si dovesse trovare tutti quanti uniti e ciascuno con una parte concreta da svolgere su un terreno che la circostanza dell'unione avrebbe resa ideale[11].

Così il *Discorso di capo d'anno*, e poco dopo:

> Accadde in altri casi – mai però quando si sarebbe voluto – di vedervi davvero riuniti tutti quanti e di scoprirvi nel riso e nella leggera eccitazione di quando si fa festa, il volto estremo, quello della più profonda consuetudine, che balena assenze, che ci riporta sulle ombre dei morti[12].

---

[8] In Sereni, *Poesie*, p. 13, e relative notizie nell'*Apparato critico*, p. 304.

[9] Sereni, *Poesie*, p. 266.

[10] Rinvio per il tema alla relativa voce nel mio *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata 2019, pp. 103-10.

[11] Sereni, *Discorso di capo d'anno*, p. 3.

[12] *Ibid.*

La festa, come a chiare note sarà esplicitato anni dopo in *Arie del '53-'55* e poi nel *Sabato tedesco*, è il luogo di una unione-comunione possibile solo nella casualità, fuori dagli schemi del tempo ordinario, καιρός rimosso o in latenza, ostacolato, rinnegato o abolito dal dominio della ripetizione, e per sua natura irriducibile alle pianificazioni, a una intenzione preordinata e cogente («mai però quando si sarebbe voluto»)[13]. Che nel *Discorso* quel motivo sia declinato per dir così in anteprima, tanto palesemente e in stretta relazione con la dialettica temporale appena intravista, la dice lunga sulla fedeltà sereniana ad alcuni nuclei di fondo della sua visione mobile e integralmente laica dell'esistenza; ma si aggiunga – e non è un fatto secondario – che nel *Discorso di capo d'anno* la soglia – secondo Bachtin (e anche Benjamin)[14] spazio elettivo dei 'riti di passaggio' – è altresì il luogo in cui si manifestano, per *baleni*, le assenze, come in chiusura al brano è chiaramente indicato.

Anche in questo richiamo alla presenza dei morti emerge uno stretto legame con *Frontiera*, dove le «ombre dei morti» sono più volte evocate, per esempio in *Strada di Zenna* («Voi morti non ci date mai quiete», v. 31), in *Strada di Creva* («Questo trepido vivere nei morti», v. 15), nonché in *Paese*, dove il v. 4 recita per l'appunto «all'ombra fedele dei morti». Sotto questo profilo, lo stacco, anzi lo strappo tra il primo tempo di Sereni e *Gli strumenti umani* è, anche qui, eloquente: tra *Il muro* e *La spiaggia* il lavoro sul tempo e nel tempo, con le concomitanti 'rese dei conti' con le ombre del passato, entrerà senza compromessi né pentimenti nella sfera dell'utopia e della visione, superando con slancio cognitivo la dimensione 'antropologica' della continuità passato/presente, radicandosi nella realtà urbana e moderna senza rifiutarsi al momento collettivo, dinamico e lacerante che le è proprio e affrontando anzi il rischio della negazione assoluta, del non-senso.

Ma ritorniamo al *Discorso di capo d'anno*. Se non è senza significato che vi sia già evocata la festa, non è di minor rilievo il fatto che ne sia dichiarato, a un tempo, il mancato realizzarsi: «Non se n'è mai fatto niente e nemmeno si sarebbe potuto»[15]. Dunque l'«unione» non era che un progetto destinato a svanire, un'ipotesi o più precisamente il vagheggiamento di uno «perduto» in «troppo personali immaginazio-

[13] *Ibid*.

[14] Sul tema rinvio a A. Lazzarini, *Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia*, «Intersezioni», 36/1, 2016, pp. 49-70 e S. Sini, *Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin*, «Between», 1/1, 2011.

[15] Sereni, *Discorso di capo d'anno*, p. 6.

ni e disegni»[16], quale si qualifica l'io del *Discorso*, in ciò prossimo allo *sviato* dal «tardo immaginare» di *Ritorno* (v. 10)[17]. E dunque, cos'è lo stato soggettivo adombrato in questo passaggio – si tratta, come dicevo prima, di un *excursus* – se non quello, per usare il lessico sereniano, del «trasognamento», di un immaginare che scantona dal reale e provoca inattese congiunzioni di senso, o per usare il lessico più filosofico di Bachelard – tema su cui Barthes ha sviluppato una splendida variazione proustiana[18] – della *rêverie*? Lo rivela il breve lamento che direttamente segue l'evocazione della festa:

Ahimè, questa inveterata abitudine di precorrere i tempi secondo una suggestiva e sperata immagine del futuro o un'avida volontà di ricreare il passato[19].

Nella radicata, inestirpabile vocazione-consuetudine dell'immaginazione – è sempre lei infatti, l'immaginazione, che *precorre i tempi,* che coglie i *presagi* – è riprodotto il doppio movimento per cui l'apertura al futuro e alla speranza si accompagna al ritorno del passato; ma è un passato *ricreato*, si noti bene, non un residuo inerte o una reliquia: ha a che fare con la *speranza*. Così, almeno, secondo i voti di chi parla nel *Discorso di capo d'anno*, nelle sue proiezioni fantastiche che, poi, si condensano nel «desiderio di scoprire la più intima città, di suscitare un ambiente duraturo per la nostra più libera azione», un luogo dove si tengano

certe colazioni sotto le pergole fiorite della periferia, nel punto dove le strade subentrano ai corsi e i ponti varcano ogni groviglio di binari cittadini verso la campagna lombarda[20].

[16] *Ibid.*

[17] Nonché allo «scolaro attardato» di *Il grande amico*, v. 16 (in *Gli strumenti umani*, poi in Sereni, *Poesie*, p. 132). Per la citazione di *Ritorno* (in *Frontiera*), vedi *Poesie*, p. 19, e qui *Apparato critico*, pp. 313-4.

[18] R. Barthes, «*Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera*», in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, IV, Torino 1988, pp. 291-302. Il classico saggio di G. Bachelard è *Poetica della rêverie*, Bari 1984. Si veda anche T.H. Ogden, *Conversazioni al confine del sogno*, Bari 2003.

[19] Sereni, *Discorso di capo d'anno*, p. 6.

[20] *Ibid.*

Con ciò, siamo ancora nei pressi, quanto a paesaggio e relative suggestioni, di 3 *Dicembre* (del 1940)[21] dove si dice dell'«ultimo tumulto dei binari» (v. 1) e della città che «in un volo di ponti e di viali / si getta alla campagna» (vv. 3-4); ma quanto alla unione-riunione ipotizzata e inseguita nelle fantasticherie, in conclusione alla prosa essa è data come certa soltanto nella morte: «è chiaro che solo nella morte ci riuniremo»: e con ciò, fine dell'*excursus* e del trasognamento. Come in *Frontiera*, nel *Discorso di capo d'anno* la dialettica tra vitalismo e finitezza, movimento e stasi, tende infatti a rilevare un bordo o margine infausto, una nota fonda o grave intimazione che incrina l'idillio, l'ombra incombente di una fine che chiude l'orizzonte del desiderio e dello slancio verso il futuro, proprio nel giorno che inizia l'anno nuovo: ma a questo riguardo è l'altra prosa, il *Giorno di Sant'Anna*, a farsi carico di situare e spiegare lo scenario appena intravisto[22].

Qui, nel fine luglio di *Sant'Anna*, la giornata estiva sul lago è minacciata dal «maltempo», il paesaggio è percorso da un turbamento che ne spezza la fascinazione visiva e sensoriale, accentuando «il colore dei golfi» e scompigliando «certa fissità che c'incantava d'inverno»[23]. La prossimità alle atmosfere e allo stesso lessico di *Frontiera* è lampante: nella prosa il giorno di Sant'Anna è detto «funesto»[24], così come in *Ecco le voci cadono…* «limpido e funesto» (v. 6) è il sorriso che affiora alla memoria, paragonato al «lago / che rapisce uomini e barche» (vv. 7-8)[25]. Nella prosa, tuttavia, viene meglio allo scoperto il *background* 'folklorico' che alimenta lo scenario psicologico e culturale dei presagi luttuosi, allorché si accenna alla «tradizione funesta di questo giorno che ha sempre voluto la sua vittima»[26]; e di seguito si racconta che

> qui da tempo immemorabile si vanno ripetendo certe parole in dialetto, secondo le quali sarebbe destino che per Sant'Anna ci sia sempre qualcuno che muore[27].

[21] In Sereni, *Poesie*, p. 25.

[22] Tralascio altri spunti significativi, in ordine agli sviluppi dell'opera di Sereni, presenti nel *Discorso*: tra questi il notevole *excursus* dedicato al telefono, in rapporto con *Gli strumenti umani*.

[23] Sereni, *Giorno di Sant'Anna*, p. 3. *Fissità* è anche il titolo di una poesia di *Stella variabile* (in Sereni, *Poesie*, p. 236).

[24] Sereni, *Giorno di Sant'Anna*, p. 3.

[25] In Sereni, *Poesie*, p. 53.

[26] Sereni, *Giorno di Sant'Anna*, p. 3.

[27] *Ibid*.

Nasce in tale cornice, a sfondo drammatico e al di qua dell'orizzonte 'moderno', la proiezione dell'io, fantasia destinale e ferale, il quale s'immagina essere lui il morto annunciato dalla campana del borgo il giorno dopo.

Fin qui la fitta trama di corrispondenze tra poesie e prose; ma nel *Giorno di Sant'Anna* c'è di più. Nel testo infatti è registrato, per così dire, a vele spiegate un motivo destinato ad avere un lungo itinerario nell'opera di Sereni, quello del vento. Ho già insistito sull'importanza figurale del vento nella poesia di Sereni e non ripeterò quanto ho già osservato[28]; ora però m'interessa notare che nella prosa il mutamento atmosferico segnalato dal turbamento del lago e del cielo per il «gran fiato disceso dai pascoli elvetici»[29] viene trattato, anche qui, in modo esplicito e diretto, anticipando le tante occorrenze disseminate nel *corpus* dell'opera, spesso coincidenti con passaggi di forte spessore semantico. E si tratta, anche qui, di un *excursus*: ma di valore anticipatorio e quasi programmatico, un vaticinio che nel circoscritto perimetro della prosa assume un rilievo specifico e significante. Il vento, si legge nel *Giorno di Sant'Anna* con riferimento al paesaggio di Luino e del lago, è il «Signore di queste parti» (maiuscola del testo); e

> non mancherà mai d'assumere un senso nella nostra vita. Il quale senso, tuttavia, se non proprio indecifrabile, sarà eternamente contraddittorio: a volte questo vento sembra fatto apposta per rompere incanti, per darci un'alacrità, buttarci su una strada qualunque in cerca di nuovi fatti e nuove persone; in altri casi ci fredda in un gesto, o ci fruga dentro e duole, abbuia ogni moto vitale, porta sentori corrotti[30].

A conferma della Signoria del vento, la gamma plurale e ambivalente di significazioni a esso attribuite – tutte connesse al tema del mutamento – si riflette lungo tutto il percorso dell'opera sereniana fino alle ultime composizioni di *Stella variabile* (vedi *Paura seconda*)[31]: è come se le vicende meteorologiche del paesaggio natale, nella brusca variabilità e plurivocità esplicitate in *Giorno di Sant'Anna* (e in *Frontiera*), fossero entrate nel DNA della scrittu-

[28] In Lenzini, *Verso la trasparenza*, pp. 130-4.

[29] Sereni, *Giorno di Sant'Anna*, p. 3.

[30] *Ibid.*

[31] In Sereni, *Poesie*, p. 252: «è un breve risveglio di vento» (v. 6).

ra di Sereni *ab initio*, fino a trovare un rispecchiamento a livello creativo, come suggerisce l'*Autoritratto* del 1978 (ne *Gli immediati dintorni*)[32]: puntuale *pendant* dell'andamento desultorio e imprevedibile della vita che «alletta e dissuade»[33]. E se in quel *frugare dentro* del vento ci sarà una traccia di Gozzano, *Alle soglie* (II, v. 16: «Un fluido investe il torace, frugando il men peggio e il peggiore»)[34], con l'aura nefasta che si porta dietro, lo spirito d'avventura stimolato dal vento ha invece a che fare sia con le proiezioni dell'io desiderante lungo le strade che portano a valichi e svolte di nuove «geografie e topografie» (*Addio Lugano bella*, v. 1)[35], sia a presagi funesti e a immagini di morte (*death by water*, nel caso), come lo stesso *Giorno di Sant'Anna* annuncia:

> È allora [quando irrompe il vento nel paesaggio] che siamo più deboli e della morte abbiamo la sensazione più fisica, meno nobile e lungimirante. Si pensa a tutto il buio e a tutto il freddo del nostro corpo rapito nelle correnti di sabbia di questo nostro lago malfido, all'inestricabile sepolcro che nell'incerto fondo troverebbe[36].

Concludo senza conclusioni, ma con delle ipotesi di lavoro. La prima: il *Giornale di 'Frontiera'* curato da Dante Isella riporta il poscritto di una lettera di Sereni del 20 novembre 1940 a Giancarlo Vigorelli in cui Sereni, in risposta a una notazione dell'amico in una missiva precedente, chiede:

> Toglimi una curiosità: quale delle due prose di Campo di Marte ti è sembrata 'fourneriana'? Io avevo parlato – senza nominarla – di quella di Sant'Anna.

---

[32] Si legge ora in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013, pp. 670-4 (dove si parla tra l'altro di «certe giornate di vento e di sole, da me avvertite come una stortura funesta», p. 671).

[33] Così il passo che Sereni, secondo quanto riportato dalla figlia Maria Teresa (in V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di M.T. Sereni, Milano 1986) intendeva citare nel risvolto di *Stella variabile*. Vedi l'*Apparato critico* di Isella in Sereni, *Poesie*, p. 655.

[34] Cito da G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di L. Lenzini, Milano 1995, per il relativo commento.

[35] Sereni, *Poesie*, p. 197 (in *Stella variabile*).

[36] Sereni, *Giorno di Sant'Anna*, p. 3.

M'ero quasi dimenticato dell'altra […] A meno che – ed è probabile – non le trovi 'fourneriane' tutte e due[37].

In una lettera di pochi giorni prima (7 novembre) allo stesso Vigorelli, Sereni aveva accennato alla «nuova fase di persuasione che è più che una commemorazione», fase che corrisponde alla decisione di dar forma al «mio libro»; e aggiungeva una citazione dal «nostro Fournier»: «– le pays profond, par instants entrevu, où les âmes délivrées se reconnaissent et se parlent»[38]. Si potrebbe dire, sulla scorta di questi indizi ma anche di *Dovuto a Montale*[39] (dove Sereni torna a parlare per Luino del «paese profondo»), che le 'materie prime' affioranti nelle prose d'esordio e in particolare nel *Discorso di capo d'anno* annunciano la sostanza utopica che, tramite il motivo della festa come luogo (intravisto per lampi) di riconoscimento e dialogo trasparente, cioè solidale e reciproco, prende dimora nell'opera. Non si tratta insomma, nel caso di Alain-Fournier, di una mera 'infatuazione' giovanile o di un rapporto episodico da trattare sul piano esclusivo della intertestualità, ma di una sorta di patrono che presiede alle fantasticherie del soggetto. Di qui origina anche, infatti, il motivo dello 'sguardo', che sappiamo quanto sia importante in Sereni[40] (ma di questo, forse, bisognerebbe parlare come per Mahler ha fatto Adorno)[41].

Seconda ipotesi. Un altro possibile spunto riguarda le prose più in generale: è vero, non c'è raffronto tra quelle d'esordio e le splendide prove del *Sabato tedesco* o di *Ventisei*. C'è però forse – e su questa ipotesi concludo – una specie di ponte o possibile collegamento di ordine morfologico che riguarda la posizione del soggetto in rappor-

37 D. Isella, *Giornale di 'Frontiera'*, Milano 1991, pp. 40-1.

38 *Ibid.*, p. 41.

39 Vedi V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in Id., *Poesie e prose*, pp. 1030-5 (nell'edizione di *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano 1983, il testo si legge nell'*Appendice* a p. 165).

40 Il tema ricorre nella critica e qui mi limito a ricordare la sezione *Uno sguardo di rimando* in *Gli strumenti umani* e gli spunti presenti in *L'opzione* e *Il sabato tedesco*, per cui rinvio a L. Lenzini, *Le distanze della prosa: 'Il Sabato tedesco' di Vittorio Sereni*, in Id., *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Fiesole 2012², pp. 111-36.

41 Vedi T.W. Adorno, *Il lungo sguardo*, in Id., *Wagner, Mahler. Due studi*, prefazione e traduzione [del primo studio] di M. Bortolotto; traduzione [del secondo studio] di G. Manzoni, Torino 1966, pp. 266-86.

to al racconto, alla natura del testo. Se l'istanza narrativa ha sempre e comunque luogo, in Sereni, nello spazio dell'interiorità, il dato propriamente diegetico subisce una costante limitazione; ma questo limite corrisponderà sempre più, in Sereni, a un ampliamento e a una controllata deriva dell'*excursus*, al suo progressivo proliferare e quasi impadronirsi del testo (esemplarmente nel finale del *Sabato tedesco*): la deviazione verso l'immaginario, sia esso il futuro che mai è stato, sia il passato come riserva creativa, la dilatazione del dicibile agli «impercepiti nonnulla»[42], gli strati ibridi, discontinui e intermittenti della coscienza, con il richiamo a ciò che «non accade mai»[43], «quel che non si pensa mai»[44], oppure a quel che «sanno solo i grandi asmatici»[45], le ferite della Storia e quelle dell'esistenza, i baratri e le farfalle[46]. Tutto questo trova proprio nel momento soggettivo un'apertura che nello spazio della prosa può dispiegarsi e proliferare ampiamente in sfide e derive rispetto all'ordine dato, così ribadendo il ruolo affermativo dell'arte, e dunque il suo valore di riserva utopica del Possibile.

Luca Lenzini

[42] V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in Id., *Poesie*, p. 212 (in *Stella variabile*, VI, v. 24).

[43] V. Sereni, *Arie del '53-'55*, in Id., *Poesie e prose*, p. 597.

[44] V. Sereni, *Il sabato tedesco*, *ibid.*, p. 753.

[45] *Ibid.*

[46] V. Sereni, *Di taglio e di cucito*, in Id., *Poesie*, p. 205 (in *Stella variabile*).

L'*ethos* di una voce. Sulle correzioni di *Frontiera*

«Dopo tutto, quello che importa è sempre altrove»
V. Sereni

La storia editoriale di *Frontiera*, la prima raccolta di Vittorio Sereni – ormai un piccolo classico della poesia italiana del Novecento, documento prezioso di una stagione culturale e letteraria unica, nel passaggio o sviluppo dalle forme proprie degli anni Venti e Trenta a quelle che poi s'imporranno, nel secondo dopoguerra – è ben nota. Se ne ricapitolano i punti fondamentali. Alla prima pubblicazione del 1941, per le Edizioni di «Corrente», con il titolo vulgato, segue la seconda, apparsa per Vallecchi l'anno successivo, con il titolo *Poesie*, che comporta l'aggiunta di alcuni testi. Viene poi, nel 1966, l'edizione definitiva, presso Scheiwiller, con ritorno al titolo di partenza, *Frontiera*, nuova ripartizione interna degli addendi, e ulteriori accrescimenti. Come risulta dalla *Tavola di concordanza* dell'edizione Isella, il libro del 1941 è costituito da 26 poesie distribuite in tre parti o sezioni identificate da numero romano[1]. Nella versione del 1942, la raccolta si arricchisce di 6 testi, pur conservando la medesima logica organizzativa: un testo entra nella seconda sezione (*A M.L. sorvolando in rapido la sua città*) e uno nella terza (*Strada di Creva*), e viene aggiunta una coda, appositamente denominata *Ultime poesie*, formata da 4 brani: *Piazza*, *Lontana*, *Alla giovinezza* e *Città di notte*. La versione del 1966 è il frutto, invece, di una profonda ristrutturazione, che comporta però non tanto interventi sui singoli testi, quanto la loro diversa disposizione, con ulteriori integrazioni. Ne risulta un libro in quattro sezioni: *Concerto in giardino* di 22 poesie, *Frontiera* di 9 poesie, *Versi*

[1] V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano 1995, pp. 285-6. Cfr. inoltre V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di G. Fioroni, Milano 2013, pp. lvi-lxvi, e V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013, pp. 7-17.

a Proserpina di 5 poesie, e a conclusione *Ecco le voci cadono…* che fa sezione a sé.

Sul libro, sulla sua architettura e sulle complesse ragioni, poetiche ed esistenziali, che ne governano la costruzione e ricostruzione, lungo un quarto di secolo, ai cui estremi si affrontano e confrontano il soldato Sereni in partenza per la guerra e il dirigente presso una prestigiosa casa editrice, il giovane stupefatto e l'uomo di mezza età, circondato da una società tanto diversa, e più prosaica, di quella in cui si era scoperto poeta, molto è già stato scritto[2]. In questa occasione si vorrebbe dunque richiamare l'attenzione sulla preistoria dei brani entrati nel volume del 1941, e di quelli a questo aggiunti, come è registrata nell'apparato della fondamentale edizione critica curata da Dante Isella, per osservare i movimenti compiuti da Sereni alla ricerca della propria voce, di una adeguata messa a fuoco del proprio stile (della «particolare naturalezza della sua pronuncia»)[3], stesura dopo stesura, correzione dopo correzione, con una fatica, con una serie di progressive approssimazioni che gli avantesti restituiscono con ricchezza non usuale[4]. Le dichiarazioni agli amici Luciano Anceschi e Giancarlo Vigorelli, specie nelle lettere del periodo 1935-1940, riflettono appunto la scoperta persino dolorosa di simile coscienza, inerente alla propria costitutiva insoddisfazione, e dunque al bisogno di tornare sul già fatto, per correggerlo, emendarlo, romperlo e rifarlo (sono tutte espressioni dello stesso Sereni), per portare la scrittura al di là di quelli che altrimenti paiono sterili cedimenti di ordine sentimentale e nostalgico, semplici esercizi di culto della propria solitudine e dei propri ricordi, perdite di tempo, errori[5]. «Io so – aggiungeva, rivolgendosi a Vigorelli il

[2] Di seguito all'imprescindibile intervento di D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno (Milano, 28-29 settembre 1984), Milano 1985, pp. 21-32 (poi in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino 1994, pp. 263-77), ci si permette di rinviare a U. Motta, *La «gentilezza» di 'Frontiera'. Notazioni linguistiche e stilistiche*, in Id., *Quando il ghiaccio si rompe. Esperienze poetiche novecentesche*, Roma 2017, pp. 169-93 (con la relativa bibliografia).

[3] P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino 2013, pp. 3-27:18.

[4] Di notevole interesse, al proposito, anche A. Balduino, *Su Vittorio Sereni in Algeria (segnalazione di un idiografo e di alcuni autografi)*, «studi novecenteschi», 79, 2010, pp. 97-103.

[5] Cfr. G. Vigorelli, *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano 1989, pp. 195-214; V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi, 1935-1983*, a

20 novembre 1940 – che la voce che mi sento dentro potrebbe superare queste cose [la "retorica dell'accettazione e del ricordo (della nostalgia)" a cui si allude nelle righe precedenti]. Ma non ne ho afferrato che le modulazioni: so, in altri termini, la sua aura, non ne conosco l'origine»[6]. Che la chiarezza, insieme prodigiosa e spaventevole, circa i propri obiettivi e, di conseguenza, la disponibilità morale al tormento della ricerca fossero i due ingredienti alle origini della 'storia', è appunto quanto viene testimoniato da una precoce e ben nota lettera al medesimo Vigorelli, datata 25 gennaio 1937. Se ne estrapolano, come tessere di un programma, i passaggi fondamentali:

Il canto; e va bene. Ma qualche volta è troppo comodo e facile. […] Io in poesia sono per le «cose»; non mi piace dire «io», preferisco dire: «loro». Per questo la mia sensibilità ha sbalzi e variazioni; e se da una parte la mia giovinezza non consente a me d'avere un'intonazione raggiunta, una voce mia e soltanto mia, dall'altra ci sono questi sbalzi e variazioni che sono un po' la mia potenziale ricchezza. Con tutti i pericoli che ne derivano: notazioni, magari impressionismi, non risolti: «loro» ma soltanto loro senza che ci sia dentro «io». […] Ancora io non ho chiara a me stesso una mia pena (o una mia gioia) d'uomo; so che c'è e per ora basta. Quando avrò trovato la radice di questo mio senso oggettivo, di questo mio amore per «loro», io avrò cominciato a trovare me stesso e forse la poesia. A patto però – altrimenti la mia sensibilità ne sarebbe forzata – che io non perda niente del mio guardare, senza accentuazioni polemiche, in ogni direzione[7].

Il primato dell'uomo sul poeta, che dal brano si deduce, obbliga chi scrive, fin dai primi passi, a un drammatico e inesorabile corpo a corpo con i propri artifici, con la propria cultura, per trovare il ritmo e il tono adeguati a uno sguardo al tempo stesso innamorato e atterrito dalla vita, e con ciò tenuto a salvaguardarne l'impurità imposta dalla fuggevolezza delle cose, degli attimi. In simile prospettiva, la gestazione

cura di B. Carletti, prefazione di N. Lorenzini, Milano 2013, pp. 27-114. Sull'importanza decisiva di questi documenti, per ogni ricognizione intorno alla poetica del primo Sereni e alle relative implicazioni di ordine filosofico, già C. Martignoni, *Vittorio Sereni. Ermetismo, dintorni, processi genetici, processi inventivi*, in *L'ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di A. Dolfi, 2 voll., Firenze 2016, II, *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, pp. 663-70.

[6] Sereni, *Poesie*, p. 332.

[7] Vigorelli, *Carte d'identità*, pp. 210-1.

sempre difficoltosa e laboriosissima, a suo stesso dire, andava di pari passo con la tensione al 'romanzo', nutrita dalla nostalgia, da un lato per quello che non è stato vissuto, e dall'altro per quello che irrimediabilmente si è perduto (per i «possibili diversi», che Luca Lenzini ha collocato all'origine della tipica «perplessità» di Sereni, che concerne la sua «ansiosa interrogazione» del mondo, di sé e dei risultati della sua scrittura[8], e per quegli *sbalzi* o *variazioni* che fanno di ogni momento, di ogni *cosa* un *unicum*). Già Isella nel *Giornale di 'Frontiera'* del 1991 aveva in tal senso indicato tre modalità fondamentali (o «leggi particolari») in cui si articola il lavoro compositivo del primo Sereni: ci sono i versi e i gruppi di versi subito compiutamente realizzati, a livello lessicale, sintattico e ritmico, quindi immodificabili, così che di redazione in redazione, pur variando la fisionomia testuale in cui sono compresi, restano immuni dal minimo ritocco; ci sono versi e gruppi di versi che, con qualche correzione, vengono dislocati da un punto all'altro del medesimo componimento; e infine abbiamo i versi e i gruppi di versi che trasmigrano da un testo all'altro (coinvolgendo persino le raccolte successive, come mostrato da Gianluigi Simonetti)[9].

Provando a fare un passo in avanti, nel tentativo di rinvenire le tracce e gli indizi di una coerenza, per lo meno tendenziale e fors'anche inconsapevole, nel lavoro Sereni, la stupefacente abbondanza degli avantesti sembra documentare, al di sotto della versatile magmaticità denunciata da Clelia Martignoni[10], alcune prioritarie o più frequenti linee di azione, che concernono i titoli, il lessico, la sintassi, la prosodia, la costruzione lirica del discorso (che di strofa in strofa, oltre che di verso in verso, «fa valere in compresenza due o più immagini enunciate sia con valore autonomo sia come incastro e avvio», per il proseguimento dell'enunciazione)[11]. Una sesta galassia, formata dai provvedimenti sulla punteggiatura, non sarà possibile affrontare in questa sede, per la loro quantità, davvero esorbitante, e per la difficoltà estrema di riconoscerne e razionalizzarne gli intenti. S'aggiunga, preliminarmente, che la campionatura sintomatica di seguito esibita (utilizzando le

[8] L. Lenzini, *L'incrinatura*, in Id., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata 2019, pp. 77-8.

[9] D. Isella, *Giornale di 'Frontiera'*, Milano 1991, p. 15; G. Simonetti, *Su alcuni autografi novecenteschi: Campana e Sereni*, «Italianistica», 24, 1995, pp. 119-38.

[10] Martignoni, *Vittorio Sereni*, p. 668.

[11] L. Tassoni, *L'Ermetismo sperimentale di 'Frontiera'*, in *L'ermetismo e Firenze*, II, p. 676.

varianti genetiche riportate in apparato da Isella) sacrificherà la diacronia degli interventi, distribuiti nell'arco di circa un quinquennio (ma non sempre databili con sicurezza), per evidenziarne le costanti. Si considereranno cioè sullo stesso piano correzioni e aggiustamenti prodotti a volte simultaneamente, a volte nel giro di qualche mese o d'una manciata di anni, allo scopo di identificare le inflessioni e i valori strutturali di una tenace, persino angosciosa ricerca; e d'altronde, proprio la storia diaristica e personale, «quel senso cronologico» che distingue e separa, rappresentano quanto, nella conclusiva fase di revisione e correzione, Sereni si sarebbe sforzato di rimuovere, almeno in parte, dal suo primo libro, con un sacrificio di sé dettato dalla consapevolezza che – come scriveva ad Anceschi – «il volume d'un giovane che non è più troppo giovane […] non può vivere della sola giustificazione delle esperienze», e occorre da queste spremere qualche cosa di più, vale a dire la rappresentazione di una vicenda, insieme, reale e ideale[12].

Una prima serie di constatazioni pertiene il lavoro dell'autore sui titoli sia della raccolta, sia delle singole poesie, che volentieri acquistano una più marcata valenza circostanziale, fenomenica, esponendo le radici biografiche dell'illuminazione lirica[13]. Quanto al libro nel suo insieme, la corrispondenza con Anceschi documenta che, ancora sulla fine del 1940, si oscillava tra più soluzioni (*Voci lombarde*, *Canzone lombarda*, *Poesie…*), e che dunque si giunse alla soluzione solo a ridosso della stampa, quando a Sereni parve di trovare una formula che, senza risultare troppo personale, «fosse già un'interpretazione»[14]. Per ben 20 dei 37 testi che compongono *Frontiera* 1966, inoltre, sono noti avantitoli diversi da quello definitivo. Dominante, nell'inseguimento della formulazione più adatta, è il ricorso all'elemento temporale, cronologico, e a quello spaziale, spesso combinati insieme: quindi, le stagioni e i mesi dell'anno, i giorni della settimana, le parti del giorno, e i vari toponimi. In questa direzione il generico e astratto *Lontananze* («per togliere l'eccessivo didascalismo emotivo dato dalla venatura leopardiana»)[15] diventa sintomaticamente, per la prima poesia della racconta, *Inverno*, a cui corrisponde, all'inizio

[12] Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, pp. 75 e 79.

[13] Fanno naturalmente da sfondo per queste cursorie considerazioni le pagine di P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, pp. 3-26.

[14] Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, pp. 72-7 e 81.

[15] G. Pozzessere, *Per una lettura di 'Inverno': incertezza nel Sereni di 'Frontiera'*, «Biblos», 8, 2022, pp. 103-16: 109.

della seconda sezione del libro (almeno secondo la versione definitiva del 1966), *Inverno a Luino*, ottenuto da un precedente *Dicembre a Luino*, che era stato modellato come il *Settembre a Venezia* di Cardarelli (l'incipit di quest'ultima lirica, «Già di settembre imbrunano», è puntualmente sotteso al primo verso di *Settembre*, «Già l'òlea fragrante nei giardini»)[16]. Allo stesso modo, *Fine dell'estate lacustre*, ispirato dalla montaliana *Fine dell'infanzia*, diventa il più asciutto e sobrio *Settembre*. Secondo una logica non dissimile, che punta all'icastica essenzialità (abbandonando opzioni più descrittive), *Ritorno* è ottenuto da *Torna una donna nei giorni*, e *Paese* da *Immaginato ritorno al paese*: prossimi i casi di *Ritorno al mio paese* ancora di Cardarelli (testo uscito nel 1934 sulla «Gazzetta del Popolo» e poi nelle *Poesie nuove* del 1946) e *Ritorno* dell'*Allegria* ungarettiana, i due autori (appunto Ungaretti e Cardarelli) che paiono fornire a Sereni, almeno per quanto concerne i titoli, un repertorio di massima, rispetto al quale situare e orientare le proprie scelte[17].

Il tempo, come noto, è componente essenziale, *ab origine*, della poetica sereniana, della sua percezione, tra turbamento e incanto, dell'esistere[18]. Si intuisce, a questo proposito, tutto il valore di quel *Domenica sportiva* che, idealmente fornendo una versione aggiornata del *Dì di festa* leopardiano, sostituisce il semplice *Sportiva* (desunto ancora da Cardarelli secondo Georgia Fioroni) inizialmente in concorrenza con il piatto *Inter-Juve*, e coincide con il titolo di una rivista settimanale che il poeta avrebbe ammesso di avere letto «avidamente» nel corso degli anni Venti[19]. *Domenica sportiva*: come *Capo d'anno*, che subentra a *Colpo di sole*, e *Compleanno*, che prende il posto di *Giorno Natale*. La «festa» in effetti costituisce una zona privilegiata nella percezione di

[16] Circa il valore forte così attribuito alla stagione invernale, per la quale Sereni stesso non ha taciuto «la propria giovanile infatuazione», si veda M. Paino, *Parole di Sereni*, in *L'ermetismo e Firenze*, II, pp. 733-4.

[17] Vale, almeno per il caso di Cardarelli, la lettera di Sereni ad Attilio Bertolucci del 22 aprile 1941, nella quale, soppesando il racconto lungo *Astrid ovvero temporale d'estate*, un caso eccezionale nella produzione cardarelliana (per cui cfr., in *Frontiera*, *Temporale a Salsomaggiore*), si ammettevano esplicitamente le implicazioni sentimentali e autobiografiche che incitavano al rispecchiamento, e che perciò rendevano obbligatoria, come forma di resistenza, la sospensione del giudizio diretto: A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano 1994, pp. 30-1.

[18] A. Luzi, *Introduzione a Sereni*, Roma-Bari 1990, pp. 40-1.

[19] Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, p. 24.

Sereni, per le promesse che porta con sé, quale potenziale «testimone di un diverso disegno delle cose» che, «anche se non coglie nel segno, all'istantaneità che rinfocola la vita unisce la propria precarietà, il presagio della propria fine»[20]. In essa, come viene fotografato da *Domenica sportiva*, *Capo d'anno* e *Compleanno*, la gioia e lo sperpero, l'euforia dell'attesa e il presagio della vacuità si intrecciano inestricabilmente. È uno degli ingredienti fondamentali del versante petrarchesco della scrittura sereniana, che spiega l'importanza capitale, per lui, dell'esperienza, sentimentale e psicologica prima che grammaticale, del 'ritorno', della 'replica', della 'ripetizione'[21]. *Sera al Campari*, tuttavia, che pure avrebbe potuto parere plausibile, viene rimpiazzato da *Maschere del '36*, così come *Sera a Urbino* diventa *Soldati a Urbino*: per una recondita refrattarietà, forse, a quel sostantivo – 'sera' – che poteva parere scontato, manieristico, quasi impudico dopo Foscolo *Alla sera*, Leopardi *La sera del dì di festa*, Ungaretti *Inizio di sera*, *Sera* e *Di sera*, Cardarelli *Sera di Gavinana* e *Sera di Liguria*.

L'interdizione che colpisce 'sera' si estende anche ad 'alba', per cui il generico e vago *Canto dell'alba* (che unisce due termini eminentemente ungarettiani, connotanti una situazione archetipica di *Allegria* e *Sentimento del Tempo*, l'alba e il dono della poesia: per cui si vedano il canto delle sirene di *Nasce forse* e il canto di *La notte bella*, nonché i canti di *Il Porto Sepolto*) viene rimpiazzato dal più intenso e sperimentale *Memoria d'America*, traduzione e personale adattamento del pure ungarettiano *Ricordo d'Affrica*[22]. L'eccesso di genericità spiace quanto l'appiattimento diaristico. Dunque *Commiato* (un altro titolo ungarettiano documentato negli avantesti di *Frontiera*) diventa *Mani*, e poi *Le mani*; *Partenza* (per cui viene a mente l'attacco di *Il Capitano* di *Sentimento del Tempo*, «Fui pronto a tutte le partenze») diventa *Poesia militare*. Né sono tollerabili i tre sondaggi fatti per l'ultima poesia del libro del 1966: *Convito* (già titolo di uno dei *Colloqui* gozzaniani), *Silenzio* (ancora nel *Porto* di Ungaretti) e *Nemica*, tutti cancellati a vantaggio del semplice incipit, *Ecco le voci cadono…*, nonostante i dubbi di artificiosità, patetismo e astrattezza confidati a Vigorelli nella lettera del 28

[20] L. Lenzini, *'Field notes'. Per un lessico di Sereni*, in Id., *Verso la trasparenza*, pp. 103-4.

[21] Fondamentale al riguardo la diagnosi prodotta sui testi degli *Strumenti umani* da P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, pp. 109-48.

[22] Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, p. 34.

aprile 1941[23]. Proprio come accade per *Così, sirena*, che s'impone su *Lontana*. Per superare il sentimentalismo, come Sereni aveva auspicato, scrivendo a Vigorelli, è necessaria questa campagna che sradica dai titoli *Lontananze* e *Lontana*, *Commiato* e *Partenza*, *Silenzio* e *Nemica*, voci che espongono la ferita e cedono alla nostalgia, arrendendosi.

Settembre, si è detto, sostituisce *Fine dell'estate lacustre*, ma *Giugno* viene a sua volta rimpiazzato da *Diana*, complice la ricchezza e precisione dell'onomastica (debitrice nei confronti dell'«arciera Diana» di *Falsetto*)[24]. E *Zenna* diventa *Strada di Zenna*, sullo stampo di *Strada di Creva*, con cui forma un dittico, perché i luoghi, per Sereni, valgono non in sé stessi, ma come teatro dell'esistenza, come grembo di ciò che in essi si radica e trascorre. Si notino dunque, per finire, gli interventi che implicano microscopici bilanciamenti nell'impiego della preposizione semplice reggente un complemento di stato in luogo: *Soldati* da *Sera a Urbino*, *Inverno a Luino* da *Dicembre a Luino* (come *Temporale a Salsomaggiore*: con matrice pascoliana, ben presente in tutta la raccolta)[25], ma non *Azalee a Villa Carlotta* che diventa *Azalee nella pioggia*, o *Sera al Campari* che cede a *Maschere del '36*, perché c'è un limite anche nella salvaguardia del dettaglio. *Azalee nella pioggia*: il confronto con l'Ungaretti di *Rose in fiamme* fa toccare con mano una distanza, oltre e più che espressiva, filosofica e temperamentale[26].

Ancora dai titoli (che – confessava Sereni – «non sono mai stati il mio forte»)[27] si ricava uno spunto per passare a considerazioni di ordine sintattico. *Incontro* è il titolo della seconda poesia di *Frontiera* 1941, che scivola al quarto posto nell'edizione del 1966, come *Incontro* si intitola la penultima poesia degli *Ossi* (aggiunta nella seconda edizione del libro). L'abbarbicamento non è forse casuale, se si mettono a confronto l'incipit montaliano e la breve lirica di Sereni. Così Montale:

---

[23] Sereni, *Poesie*, p. 378.

[24] V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, con la collaborazione di C. Martignoni, Torino 2002, p. 10.

[25] L. Lenzini, *Il paesaggio e oltre: Pascoli e dintorni*, in Id., *Verso la trasparenza*, p. 24.

[26] Ulteriori cenni al riguardo in A. Pagliardini, *Esilio e ritorno nella letteratura italiana del Novecento: l'esempio di Vittorio Sereni*, in *Terra aliena. L'esilio degli intellettuali europei*, Atti del colloquio internazionale (Padova-Venezia, 31 maggio-2 giugno 2012), a cura di D.O. Cepraga e A. Vrânceanu Pagliardini, București 2013, pp. 153-70.

[27] Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, p. 74.

«Tu non m'abbandonare mia tristezza / sulla strada / che urta il vento forano / co' suoi vortici caldi, e spare». Sereni scrive e poi corregge i primi tre versi in questo modo: «E sei rosaio / in vortice d'ombra e di vampe / che mi fiorisce d'intorno» > «Eri un rosaio, / un vortice d'ombra e di vampe / che mi fioriva d'intorno» > «Come un rosaio, / un vortice d'ombra e di vampe / che mi fioriva d'intorno». Registriamo, nell'ordine: il passaggio dal presente al passato (con moto contrario a quello che accade per *Domenica sportiva*), poi la sostituzione del predicato nominale con una similitudine, che dal particolare in atto, *sei*, dopo l'arretramento nel passato, *eri*, proietta il cenno di discorso, il riconoscimento, in una dimensione incerta e indeterminata. D'altronde *vortice*, *ombra* e *vampa* appartengono al vocabolario degli *Ossi*, mentre *rosaio* è marca squisitamente crepuscolare, viste le occorrenze in Govoni, Corazzini, Moretti, Gozzano.

Le operazioni di ordine prettamente sintattico sono comunque rarissime, volte a garantire la leggerezza evocativa di cui ha parlato Pier Vincenzo Mengaldo[28]. Tra queste, per esempio, l'eliminazione di un iperbato al v. 2 di *Soldati a Urbino*: «nell'ora dei bastioni dolce» > «nell'ora dolce sui bastioni» > «nell'ora dolce dei bastioni». Il punto di partenza è la montaliana *Casa sul mare*, v. 18, «nell'ora che torpe», combinato con il «s'addolce nella sera» di *Diana*, v. 17, e «A quest'ora» di *Concerto in giardino*, v. 1, per azione del ricordo del celebre attacco di *Purgatorio* VIII, 1-3, «Era già l'ora che volge il disio / […] / lo dì c'han detto ai dolci amici addio».

Sul piano della prosodia, gli interventi possono essere distribuiti in tre sottoinsiemi: i casi di accorpamento di due versi brevi in un unico verso lungo, quelli di frattura di un verso lungo in due brevi, e quelli di diversa scansione di due o più versi con alterazione della misura e del ritmo. Per il primo sottoinsieme si citano: *Memoria d'America*, v. 2, «Ieri / a uno schiantarsi di vetri» > «Ieri a uno schiantarsi di vetri»; *Canzone lombarda*, vv. 1-2, «Sui tavoli / le bevande si fanno più chiare. / L'inverno sta per andare / di qua» > «Sui tavoli le bevande si fanno più chiare / l'inverno sta per andare di qua»; *Temporale a Salsomaggiore*, v. 17, «si spegne il tempo / e anche tu sei morta» > «Si spegne il tempo e anche tu sei morta».

Per la seconda tipologia, valgono questi esempi: *Concerto in giardino*, vv. 1-2, «A quest'ora innaffiano i giardini in tutta Europa» > «A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa» (dal doppio sette-

[28] Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, p. 20.

nario, affrettato, si passa a una modulazione più lenta e solenne, con un verso di quattro sillabe seguito da un endecasillabo, che nobilita la clausola, «in tutta Europa», con cui, secondo Mengaldo, l'esperienza immediata è dall'immaginazione estesa infinitamente[29]; inoltre *ora*, parola cruciale nel lessico del primo Sereni, a fine verso, è in assonanza con *Europa* e con il subito seguente *roca*, sicché viene valorizzata la qualità insieme circostanziata e onirica dell'enunciazione. *A quest'ora*: l'isolamento, per di più, esalta il duplice rimando, al Gozzano della *Signorina Felicita*, v. 8, «A quest'ora che fai?», e ad Antonia Pozzi, *A Emilio Comici*, v. 7, «A quest'ora la tua città»)[30], e vv. 9-10, «suono sospeso in gocce, istante» > «suono sospeso in gocce / istante» (*gocce* a fine verso ritorna al v. 18, «a ritmi di gocce», ed è in assonanza con *aiole* e con *rose*; la rinuncia al novenario, inoltre, permette la creazione di un versicolo di matrice ungarettiana, che isola una parola-tema, chiave della poetica sereniana, *istante*. La sospensione è un modo, per Sereni, di porsi di fronte al reale, che si riempie, e si accontenta, di attimi: qui l'improvvisa interruzione dello spruzzo d'acqua, celebrato dall'allitterazione *Suono SoSpeSo*)[31]; *Canzone lombarda*, vv. 8-9, «un canto fanno d'angeli e trascorrono» > «un canto fanno d'angeli / e trascorrono» (con rinuncia all'endecasillabo sdrucciolo, risolto in due versi più brevi, pure sdruccioli, da porre in relazione con il proclama, nel *Diario d'Algeria*: «Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta»); *Compleanno*, vv. 1-2, «Un altro ponte sotto il passo m'incurvi» > «Un altro ponte / sotto il passo m'incurvi», e vv. 4-5, «il tuo fiato è sospeso, città *stanca* [o *grave*]» > «è sospeso il tuo fiato, / città grave»; *Nebbia*, vv. 4-5, «io vengo in parte *ove s'infolta* [*ov'è più folta*] la città»[32] > «Io vengo in parte / ove s'infolta la città»; 3 *dicembre*, vv. 4-5, «si getta alla campagna e chi passa non sa» > «si getta alla campagna / e chi passa non sa»; *Così, sirena*, vv. 1-2, «Così, sirena, mutò la tua natura» > «Così, sirena, / mutò la tua natura».

---

[29] P.V. Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, pp. 37-62: 53.

[30] Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, p. 17. Proprio l'incipit di *La Signorina Felicita* («Signorina Felicita, a quest'ora…») era programmaticamente trascritto da Sereni in testa a una lettera a Bertolucci del 10 luglio 1938: Bertolucci, Sereni, *Una lunga amicizia*, p. 26.

[31] R. Schuerch, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Firenze 1985, pp. 18 e 24.

[32] Miei i corsivi all'interno delle due citazioni.

L'indefessa e tormentata applicazione, per rinvenire non una semplice modulazione della propria voce, ma il ritmo a essa più congeniale, è documentata dalle varianti che intervengono sulla scansione della materia nei versi: *Inverno*, vv. 6-7, «chiamandoti; / ma ferma – ora – nel ghiaccio s'increspò» > «chiamandoti: ma ferma – ora / nel ghiaccio s'increspò» (l'endecasillabo tronco dopo un trisillabo sdrucciolo scompare a vantaggio di un distico formato da un novenario e da un settenario tronco), vv. 12-13, «in fissità, nel gelo / ed hai un gesto vago» > «in fissità, nel gelo: ed hai / un gesto vago» (con scarto della coppia di settenari a vantaggio di un novenario e un quinario), e vv. 16-17, «mentre ulula / il tuo battello lontano // laggiù: / dove s'addensano le nebbie» > «mentre ulula il tuo battello lontano / laggiù, dove s'addensano le nebbie» (un movimento opposto produce la conquista di un distico di endecasillabi, adatto, in conclusione della lirica, a fissare una situazione carica di lugubri e minacciosi presentimenti, in cui l'inquietudine attuale si sporge verso e dipende dall'attesa o l'annuncio di qualcosa di sconosciuto e imminente); *Diana*, vv. 8-9, «dei Navigli e il cielo che s'allontana / per le rive» e «dei Navigli e il cielo che / per le rive s'allontana» > «dei Navigli e il cielo / che per le rive s'allontana»; *Inverno a Luino*, vv. 2-3, «Nel golfo irrequieto, nei cumuli di carbone / irti al sole» > «Nel golfo irrequieto, / nei cumuli di carbone irti al sole»; *Strada di Zenna*, vv. 1-3, «Ci desteremo sul lago / a un'infinita navigazione. / Ma ora nell'estate impaziente» > «Ci desteremo sul lago a un'infinita / navigazione. Ma ora / nell'estate impaziente»; *Settembre*, vv. 1-2, «Già l'olea fragrante / ci punge d'amarezza nei giardini» > «Già l'òlea fragrante nei giardini / d'amarezza ci punge».

Posto che i casi andrebbero valutati singolarmente, nel relativo contesto e tempo di realizzazione, constatiamo tuttavia (nell'ambito di una «stroficità libera, modellabile a piacere», teorizzata da Mengaldo, con vistosa contaminazione di varie misure più o meno prossime)[33]: 1) il netto ed eloquente prevalere del primo gruppo sul secondo, cioè dei casi di rallentamento e frammentazione su quelli di accelerazione o coagulazione dell'enunciato; 2) l'instaurazione o creazione di forti inarcature, che esaltano la mancata corrispondenza tra respiro metrico e respiro sintattico; 3) la ricerca di *pattern* inusuali e persino sghembi, esaltati ora dagli *enjambement* ora dalle pause forti nel corpo del verso. Niente di meglio o di diverso, a livello prosodico, si sarebbe potuto

[33] P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, pp. 46 e 50.

fare, nel perseguire un ritmo adeguato alla visione inquieta di Sereni, ai suoi trasalimenti e alle sue brusche impuntature, di fronte a uno spettacolo, l'esistenza, il cui senso e la cui trama paiono, se non inesistenti, per lo più inafferrabili, non restando al soggetto che di accontentarsi adattandosi a quanto di mobile e vario la vita riserva. Per questo, sagacemente, Isella e Martignoni hanno evidenziato la perfetta omogeneità, in Sereni, tra posizione gnoseologica e scrittura poetica, collocandosi entrambe sotto le insegne della perplessità e dell'instabilità[34].

La costante più macroscopica restituita dall'apparato genetico di *Frontiera* concerne però il lavoro di drastica riduzione o asciugatura a cui i testi sono sottoposti, nel passaggio dai primi abbozzi alla stesura definitiva, contemperando levità espressiva e attitudine narrativa, ed evitando l'accumulo o ingorgo delle impressioni in una miscela troppo personale. La più intima molla di una tale condotta è probabilmente quella giusta e casta «ritrosia di lombardo» di cui aveva parlato, per primo, Carlo Betocchi, scrivendo allo stesso Sereni nel marzo del 1941, per cui la poesia, uscita dal bisogno di «verità così umane», e da un esercizio di «intatta diligenza», finiva per essere, e apparire, pienamente «meritata»[35]. Ma Sereni medesimo, fin dal novembre del 1935, presentando le proprie poesie all'amico Anceschi, indicava con chiarezza quale fosse la meta che più gli premeva di perseguire: «attribuire autonomia all'immagine», di modo che questa basti da sola «a creare l'emozione; senza lirici commenti e senza intenzioni di sensi nascosti come troppo spesso mi succedeva una volta»[36]. A tale proposito, non è lecito andare oltre una campionatura appena esemplificativa. Relativamente rari sono i casi in cui la cancellatura non concerne che uno o due versi. Come per *Inverno*, dove, al v. 15, «di sotto un lago di calma» deriva da «di sotto un lago di calma / algido, in chiarità» (affinché «un lago di calma» riecheggi e faccia propria la montaliana «ondata di calma» di *Ripenso il tuo sorriso*, v. 10, senza l'irruzione di «chiarità», troppo smaccatamente debitrice di «Tendono alla chiarità le cose oscure» di *Portami il girasole*, v. 5)[37]. Più frequentemente, invece, il testo di *Frontiera* non è che quan-

[34] D. Isella, *Prefazione* a Sereni, *Poesie*, pp. xi-xv, e Martignoni, *Vittorio Sereni*, p. 666.

[35] V. Sereni, C. Betocchi, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi, Milano 2018, pp. 12-4.

[36] Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, p. 34.

[37] Da tenere presente, inoltre, il titolo *Lago in calma* di una poesia di Antonia Pozzi, datata agosto 1930: Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, p. 14.

to rimane di componimenti assai più articolati ed espliciti, o esplicativi nella redazione di partenza, si direbbe la parte emersa dell'iceberg, o la scheggia non ulteriormente solubile che galleggia ancora sul bianco della pagina dopo un duro e persino crudele processo di raffinazione. Prendiamo *Le mani*. Il punto di partenza è una poesia strutturata in tre strofe, di cui solo quella centrale rimane nel testo definitivo.

Locomotive a sbuffi sordi.
Ora per pozze
dall'acquata recente riemergo.
Son giunto
a un rimbombo di [oppure *al rimbombo dei*] passi sui ponti.

Queste tue mani a difesa di te:
mi fanno sera sul viso.
Quando lente le *schiudi* [< *schiuderai*], *là davanti* [< *davanti*]
la città è quell'arco di fuoco.
Sul sonno futuro [< *Domani*]
saranno persiane rigate di sole
e avrò perso per sempre
quel sapore di terra e di vento
quando le riprenderai.

Tempo sarà di riassumere un volto,
avrò negli occhi
la città popolata di bandiere[38].

La riduzione comporta un guadagno di incisività, cadendo la cornice circostanziale del fatto, che pure, con la menzione, in apertura, dei treni e della pioggia, ben rientrava in quella zona archetipica del primo Sereni, atmosferica e psicologica insieme, su cui ha sostato Andrea Cortellessa[39]. Inoltre, erano eliminate due tessere montaliane, che devono avere funzionato come innesco, come prologo ed epilogo per la verbalizzazione centrale, più autentica, di una propria situazione.

[38] Miei i corsivi all'interno del testo.

[39] A. Cortellessa, *Tracce di un"altra' guerra tra le «materie prime» di Vittorio Sereni*, «Allegoria», 40-41, 2002, pp. 53-79. Ma su questo «cortocircuito», «vitale e allo stesso tempo inquietante», favorito dal binomio treno/pioggia, cfr. anche Paino, *Parole di Sereni*, pp. 729-32.

Passi per le «pozze», al v. 2, da confrontare con le «pozzanghere» dei *Limoni*, ma «rimbombo» al v. 5 vicino ad «acquata» (quest'ultimo con occorrenze in Pascoli, Gozzano, Sbarbaro, Cardarelli) ricordava troppo (e male, per lo scontro delle consonanti bilabiali sorda e sonora) la chiusa della prima strofa di *Casa sul mare*, «un salir d'acqua che rimbomba». Come «riassumere un volto» al terzultimo verso era ottenuto a sua volta sull'«assumere un volto» nel finale di *Portovenere*, mentre la conclusiva «città popolata di bandiere» sarà sembrata eccessivamente descrittiva, impressionistica, come nella *Rue Montorgueil à Paris* di Monet (l'esotismo – scriveva d'altronde Sereni ad Anceschi, nell'estate del 1936 – «ha fatto il suo tempo»)[40]. Rimaneva così enfatizzata un'ipotesi di endecasillabo, «quel sapore di terra e di vento», di enigmatica ambivalenza: specchio della caducità dell'esistenza umana ma anche metafora del divenire, dello scorrere ineluttabile della vita[41].

Ugualmente, la versione dattiloscritta di *Maschere del '36*, con il titolo *Sera al Campari* e la data 21 maggio 1936, presenta due strofe di 6 e 4 versi, la prima delle quali, descrittiva e scolastica, scompare nella stesura definitiva. Così la prima redazione di *Paese*, con il titolo *Immaginato ritorno al paese*, contiene una parte iniziale e una conclusiva rimaste senza esito, che incorniciano i vv. 6-9, che nella forma finale sono diversamente orchestrati e introdotti:

Spesso se tra le piante un polverio
tramuta la città
in altro luogo, in diversa stagione,
ci affacciamo ridenti ai tuoi declivi
lievi nel passo, con felice sudore.
Ma tu ti neghi; e monotono ti chiudi
in prati grami d'inverno,
in disperate brughiere
che salgono verso il confine.

Sono sorde le strade
nel nostro cammino;
e chi si volta
accenna soltanto stupore.

Era questo l'augurio: camminare,
o frusciante di passi nella sera,
nell'oscura tua folla che trascorre
all'ombra fedele dei morti.

Ma tu ti neghi
e monotono ti chiudi
in prati grami d'inverno,
in disperate brughiere
che salgono verso il confine.

Nel caso di *Diana*, la cui gestazione «laboriosissima e difficoltosa» è menzionata da Sereni in una lettera a Vigorelli dell'8 luglio 1938[42], tra

[40] Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, p. 41.

[41] Per questa lirica, cfr. anche Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, p. 53.

[42] Sereni, *Poesie*, p. 327.

la prima e la seconda strofa, tra il v. 5 e il v. 6 della versione definitiva, viene rimossa una strofa intermedia:

E come nell'identica veste
a un clamore di folla t'abbandoni
al passo della banda militare
da variopinti portici sorridi,
alla voce superna della patria
che là oltre tramano gli aerei.

I sintagmi «clamore di folla», «banda militare», «variopinti portici», «voce superna», che pure potevano avere un senso e una funzione (come si deduce, per esempio, dai «clamori discordi della folla» attestati per una delle stesure preparatorie di *Domenica sportiva*), allo scopo di ricreare un clima, un'atmosfera tragicamente effervescente (un autografo data la composizione «giugno '37 – 1 luglio '38»; del maggio 1938, dopo l'*Anschluss* dell'Austria, è la visita di Hitler in Italia), vengono espunti per una ragione tonale. La lirica infatti presenta Diana come *altera* Silvia, dal primo verso («Torna il tuo cielo d'un tempo», che ricorda «quel tempo della tua vita mortale»), passando per «i tuoi occhi» del v. 4, fino al «canto» e alla «morte» finali. La banda militare, la patria e gli aerei avrebbero quindi distratto, e depotenziato, il discorso che qui Sereni vuole tenere sul piano privato, personale, esistenziale, senza aprire una finestra sulla storia.

Veniamo a *Settembre*, su cui già si sono soffermati Cesare Segre e soprattutto Stefano Carrai[43]. La prima redazione, con il titolo *Fine dell'estate lacustre*, contiene – oltre alle prime due, poi rimaste anche nella versione definitiva – tre strofe conclusive, che sono abbandonate. Ecco, senza indulgere sui passaggi intermedi, il punto di partenza e quello d'arrivo dell'iter compositivo:

[43] C. Segre, *Appunti su Vittorio Sereni: le varianti di 'Frontiera'*, in Id., *Ritorno alla critica*, Torino 2001, pp. 126-33; S. Carrai, *Dovuto a Saba. Lettura di 'Settembre' di Vittorio Sereni*, «Per Leggere», 25, 2013, pp. 9-15.

Già l'olea fragrante nei giardini
d'amarezza ci punge
e il colle ha brividi d'ombra
sull'arco del meriggio consueto.

Vieni in riva con me
nella fredda sabbia ordinata:
nella morte già certa
cammineremo con più coraggio,
andremo a lento guado coi cani
nell'onda che rotola minuta.

Senza calore
su tutto la luce sormonta
e in ogni parte rapisce un colore.

Ti spogli, vita, scheletrica nei rami
che oggi splendi indifesa
dal prossimo squallore?
Vengono a te ragazzi perdigiorno
con pennelli barattoli e cartoni
a spiarti da una rotonda.
Crederanno questo il tuo trionfo,
non sanno che da tempo sei morta.

Nient'altro che cani e pittori
e noi che compiangiamo il dolce tempo.
Vieni a nuoto con me
dall'altra parte del lago
verso l'estrema resistenza dell'estate.

Già l'òlea fragrante nei giardini
d'amarezza ci punge: il lago un poco
si ritira da noi, scopre una spiaggia
d'aride cose,
di remi infranti, di reti strappate.
E il vento che illumina le vigne
già volge ai giorni fermi queste plaghe
da una dubbiosa brulicante estate.

Nella morte già certa
cammineremo con più coraggio,
andremo a lento guado coi cani
nell'onda che rotola minuta.

Lo splendido annuncio della fine dell'estate (vv. 1-2) rimane. Poi alla serie «colle», «meriggio», «riva», «sabbia» subentra quella formata da «lago», «spiaggia», «vento», «vigne», con l'inserto fondamentale delle «aride cose», i «remi» e le «reti» in disuso, spoglie ormai inutili di una velleità di navigazione, già registrate negli *Ossi* (i remi abbandonati di *Marezzo* e le reti stinte di *I morti*). Quindi compare l'epigrafica quartina, traslata dalla prima all'ultima stesura senza alcun ritocco, che mette insieme il sublime e il quotidiano, il «coraggio» (in quasi rima con «spiaggia» del v. 3) nella morte già certa (come vuole Cicerone, *De senectute* XX, 74: «moriendum enim certe et incertum an hoc ipso die», da aggiungere ai rimandi intra e intertestuali nel commento di Fioroni)[44], e un paesaggio che simboleggia la stoica accetta-

[44] Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, pp. 153-4.

zione dello scorrere del tempo, minuto per minuto. Quel «cammineremo», e quell'«andremo», sono perfetti per chiudere. Il seguito viene pertanto espunto, poiché avrebbe potuto essere, nell'ottica del primo Sereni, al limite un'altra poesia, sul potere delle illusioni, e sul freddo, sullo squallore, sulla morte che in fondo attendono ogni 'adesso', per quanto splendente, trionfale. Ma forse quella poesia, coi ragazzi pittori, avrebbe potuto meglio scriverla Attilio Bertolucci. E infatti Sereni, maestro di pudicizia e di rigore, e più portato dell'amico a esplicitare la «stonatura cosciente e necessaria» tipica del proprio sguardo, non la scrisse[45].

Il lavoro di cesello, in un autore come Sereni, che si è sempre dichiarato poco propenso al *labor limae*, lascia tracce comunque di qualche interesse, per lo più in linea con quel bisogno di «immediatezza oggettiva» e dunque di «rendere i testi concreti il più possibile» confidato ad Anceschi[46]. Se ne considerino alcune attestazioni: *Inverno*, vv. 2-4, «*sinfonie* [poi *vampe*] di grigio / esprimono le fonti / dietro te; presenti / i cumuli di ghiaccio s'inazzurrano» > «nubi nel grigio / esprimono le fonti dietro te, / le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano» (la prima idea, «sinfonie di grigio», trattiene troppo della *couche* crepuscolare da cui proviene, mentre il più asciutto «nubi nel grigio» riporta, senza ambiguità, alla «grigiorosea nube» dell'incipit di *Esterina*); *Concerto in giardino*, v. 14, «passano treni a sud-est» > «filano treni a sud-est» (la differenza, tra passare e filare, sul piano semantico è oggettiva; ma qui la sostituzione è favorita dalla rete che si stringe tra questo «filano», il precedente «innaffiano» e il successivo «fischiano», predicati sdruccioli evocanti, complice l'allitterazione, mistero e inquietudine, dentro l'orizzonte circoscritto e protetto del proprio rifugio), e v. 18, «su sbalzi di gocce» > «a ritmi di gocce» (tenuto conto di ciò che segue, «il mio tempo s'accorda», è chiara la scelta per la precisione, poiché il proprio tempo interiore, vitale, s'accorderà più giustamente ai mutevoli *ritmi* delle gocce e degli spruzzi). In *Canzone lombarda*, vv. 9-10, «Digradante a cerchi / in libertà di prati» deriva da «…ad estuari di prati» (l'attacco, come è sfuggito finora a tutti i commentatori, è mutuato da Carducci, *Alle fonti del Clitumno*, v. 23, «da le montagne digradanti in cerchio»;

[45] L'espressione citata compare in una lettera dello stesso Sereni a Bertolucci, datata 8 maggio 1939: Bertolucci, Sereni, *Una lunga amicizia*, p. 28.

[46] Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi*, p. 34.

ma poi «libertà di prati» acquista evidenza e concretezza, rispetto al metaforico e analogico «estuari di prati»).

Abbastanza fitta e capillare risulta la serie degli interventi che riguarda *Domenica sportiva*:

Il verde fu sommerso in nero-azzurro;
ma le zebre venute di Piemonte
sormontavano ancora
tra i clamori discordi della folla.

La passione fioriva fazzoletti
di colore, stendardi
sui petti delle donne.

Quanti meriggi canori
che un ultimo trillo spezzava.
Poi cominciava una partita ambigua
tra gli spalti deserti:
il vento sui superstiti giornali
o la pioggia che tutto cancella.

Il verde è sommerso in neroazzurri.
Ma le zebre venute di Piemonte
sormontano riscosse a un hallalì
squillato dietro barriere di folla.
Ne fanno un reame bianconero.
La passione fiorisce fazzoletti
di colore sui petti delle donne.

Giro di meriggio canoro,
ti spezza un trillo estremo.
A porte chiuse sei silenzio d'echi
nella pioggia che tutto cancella.

Notiamo la ricchezza e varietà degli aggiustamenti: lo scarto da tre a due strofe e soprattutto dal passato («fu sommerso») al presente («è sommerso»)[47]; l'inserto di un icastico «hallalì» (attestato in Carducci, D'Annunzio, Govoni e Betocchi) seguito, e rinforzato, da «squillato», in sostituzione dei «clamori discordi»; la rinuncia al pletorico «stendardi», non a caso in quasi rima con «discordi»; il passaggio, nell'ultima strofa, dal plurale al singolare, non «meriggi» ma «meriggio» (non il generico e comune, ma l'unicità irripetibile di un solo giorno); e soprattutto l'eliminazione di due endecasillabi con tre accenti, «Poi cominciava una partita ambigua» e «il vento sui superstiti giornali», a vantaggio di un endecasillabo con cinque ictus, che introduce il tema finale della poesia, «la caducità e la dimenticanza» che minacciano gli eventi di questa domenica sportiva[48], ben sigillato dal verso finale, che magnificamente adatta e traduce l'incipit unga-

[47] La correzione dimostra che il dato precipuo di questa lirica – così Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, p. 53 – ossia la «contemporaneità del poetare (e del poetante) al poetato, quasi in un atteggiamento di testimone della propria esperienza immediata», secondo una delle istanze più tipiche della raccolta, è il frutto di una precisa conquista, che dalla sopportazione muove alla sollecitazione dell'esistenza.

[48] V. Sereni, *Il grande amico. Poesie (1935-1981)*, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzini, Milano 1990, p. 191.

rettiano di *Nasce forse* («C'è la nebbia che ci cancella», a cui segue «il canto delle sirene» che nella *Domenica* di Sereni è rimpiazzato dai cori dello stadio).

Si rileva poi una filiera di micro-interventi volti alla smorzatura, alla spuntatura, e cioè alla sliricizzazione del discorso, con incremento di prosaica, referenziale oggettività, secondo quell'idea che lo stesso Sereni aveva formulato, nella celebre lettera del 13 marzo 1941 a Roberto Pozzi, padre dell'amica Antonia, auspicando, nel difendere *Frontiera* dalle obiezioni e dalla diffidenza del destinatario, non una poesia di «grandi parole», bensì «un lavoro oscuro – in bel senso e non in quello del così detto ermetismo – tutto teso alla riscoperta d'una sostanza, concreta, oltre quelle parole, divenute astratte»[49]. Né la cantabilità effusiva né il virtuosismo analogico, di cui si trovava il perfetto interprete nel Quasimodo ammirato da Anceschi, appartengono all'autore, se non come scoria o tentazione di cui occorre rapidamente liberarsi[50]. Ne derivano correzioni del tipo: *Terre rosse*, v. 2 «scagliati» > «lanciati», v. 7 «s'aduna nel petto» > «cresce nel petto»; *Compleanno*, v. 11 «d'Eva agli sguardi serena» > «d'una donna agli sguardi serena», v. 15 «inerbate orme di carri» > «tra l'erba orme di carri»; *Ritorno*, v. 10 «bieco immaginare» > «tardo immaginare» (dal «falso imaginar» di *Paradiso* I, 90, mediato dal Leopardi delle *Ricordanze*, v. 171, «vago imaginar», allegato da Fioroni)[51]; *Temporale a Salsomaggiore*, v. 2 «Ai limiti della pianura / balenano livide città« > «Dalla pianura balenano città», v. 16 «gridano le foglie» > «impazzano le foglie» (con soluzione ugualmente espressionistica, ma debitrice del «girasole impazzito di luce» di Montale); *A M.L. sorvolando in rapido la sua città*, v. 2 «chiaro mattino» > «quieto mattino»; *Poesia militare*, v. 7 «nella furia di addii» > «nelle voci degli addii». Chirurgici aggiustamenti e finissime operazioni di sutura innervano la ricerca di un equilibrio prezioso fra bisogno di concretezza e ri-

[49] A. Pozzi, V. Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere*, Milano 1995, p. 89. Così, molto tempestivamente, e sulla base di una minima esemplificazione, P.V. Mengaldo (*L'edizione critica delle poesie di Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, pp. 81-93: 87): le correzioni dimostrano che «il lavoro di attenuazione e di antiletterarietà è anche conquista di una naturalezza dapprima assente», in partenza sopraffatta da implicazioni ancora ermetizzanti.

[50] Su questo, si vedano le ricche e puntuali considerazioni di F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano 2010 (2001), pp. 32-9.

[51] Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, p. 67.

scatto del destino imprigionato tra le «aride cose»; così in *Nebbia* al v. 15 «Ora un semaforo dà verde alla speranza» è rifatto in «Al segno di luce si libera il passo», sicuramente più elegante, come detto da Fioroni[52], e meglio bilanciato sul piano ritmico e su quello rappresentativo. Allo stesso modo funziona la riscrittura che produce i vv. 5-8 di *Azalee nella pioggia*, da «Viene il maltempo, / nell'Erebo con sé vi pretende / l'ingeneroso Maggio al suo cadere» a «Ma se il lago riaccenna al sereno / tra i canti d'una gita / sul mondo scampato ai temporali / le più bianche s'illudono d'eterno». Il capovolgimento è radicale: come già nella lirica subito precedente, *Temporale a Salsomaggiore* (v. 9), cade il radicale «maltempo», qui rimpiazzato dal ritorno del sereno, e l'«Erebo», già fruito per esempio da Ungaretti nel *Sentimento* (*D'agosto*, v. 8), con le sue pretese di morte, viene rimosso a vantaggio di una feriale illusione d'eternità, prettamente leopardiana. La convivenza di istanze realistiche e ornato aristocratico, in tale direzione, è stata appunto indicata (sulla scia degli studi di Isella) come una delle cifre stilistiche di *Frontiera*, che, pur evitando ogni eccesso o sovraesposizione, non viene meno, tuttavia, alla trasfigurazione, tipicamente modernistica, dell'impressione sensibile mediante il sublime[53].

Si menzionano in fine due casi, specialmente interessanti, per concludere, a riprova di un «carattere-chiave» dell'arte di Sereni, ossia «la migrabilità dei materiali da un punto all'altro, la recuperabilità fluida» del già scritto, nel momento in cui se ne decreta la condanna o la conservazione[54]. *Piazza*, assente in *Frontiera* 1941 e dunque inclusa nell'edizione Vallecchi del 1942, primo testo della sezione delle *Ultime poesie* (seguono in questa sede: *Lontana*, *Alla giovinezza* e *Città di notte*), nasce dall'intarsio di due blocchi estratti dal corpo di due diversi componimenti. La prima parte (vv. 1-6) deriva da una prima versione della seconda strofa di *Alla giovinezza* (originariamente intitolata *Autoritratto*), e fornisce un'embrionale enunciazione del «dolore, che pare insormontabile, per la fine della giovinezza» e del senso di vacuità che a ciò si connette[55]:

[52] *Ibid.*, p. 63. Su questa correzione anche Segre, *Appunti su Vittorio Sereni*, p. 130.

[53] L. Peri, «*Siamo tutti sospesi a un tacito evento*». *Il primo Sereni*, in *L'ermetismo e Firenze*, II, pp. 696-7.

[54] Martignoni, *Vittorio Sereni*, p. 669.

[55] Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, p. 109.

Così, assorti nell'ombra che approssima
e fa vana questa che ci chiude
d'una sera, e l'altra che poi resterà
a parlare di noi, anche più vani
di questi specchi già ciechi
ritentiamo le voci del passato.
Ma delle voci che da noi si dilungano
una forse nell'*alto* [<*aria*] resterà?
Sia domanda, e non grido.

La seconda strofa della lirica (vv. 7-9) deriva invece dalla parte centrale (vv. 9-11) di un testo giovanile, dal titolo *Viaggio notturno*, poi edito da Isella nella sezione *Poesie e versi dispersi*, e vede l'apparizione della luna, quale emblema, tipicamente ermetico, di una possibilità di permanenza e dunque di salvezza:

Nella piazza di mezza sera
vince sui deboli lumi
la luna d'aprile in ascesa.

Nell'edizione critica sono restituiti tre tentativi di mettere insieme le due tessere. Il primo ha per titolo *Commiato*, e origina dalla concatenazione di tre blocchi di versi, desunti da tre differenti cespiti:

Assorti, nell'ombra che approssima e fa vana
questa che ci chiude d'una tenda
e l'altra che poi resterà
a parlare di noi; anche più vani
di questi specchi già ciechi.
Ma sulla piazza a mezza sera
vince i deboli lumi
la luna d'aprile in ascesa.
Salva tu passi e tu pure lunare
nel tempo che non vince le tue sere.
Quieto un evento gravita negli anni
sulla tua placida figura
che se ne va.

Il secondo è senza titolo e presenta, in luogo dei vv. 9-13 («Salva tu passi… che se ne va»), un distico: «E tu, alta frontiera, / sei salva e già lunare». Il terzo coincide con il testo definitivo, *Piazza*:

Assorto nell'ombra che approssima e fa vana
questa che mi chiude d'una sera,

anche più vano
di questi specchi già ciechi,
io non so, giovinezza, sopportare
il tuo sguardo d'addio.

Ma della piazza, a mezza sera,
vince i deboli lumi
la falce d'aprile in ascesa.

Sei salva e già lunare?
Che trepida grazia
la tua figura che va.

L'originaria fragilità e permeabilità dei confini testuali, almeno all'altezza dei primi abbozzi, che consente simili operazioni di travaso e rimescolamento, con minimo *labor limae*, è indizio di una tecnica compositiva, e al di sotto di essa di una percezione del fatto poetico, non troppo distante dal primo Ungaretti[56]. Qui perciò carte diverse e inizialmente indipendenti vengono contemporaneamente sollecitate e contaminate, per costruire con esse un organismo finalmente autonomo, per processo di distillazione che dalla testimonianza in diretta approda alla poesia. Già l'incipit, «Assorto nell'ombra», suona tanto come autoritratto, quanto come dichiarazione di un debito e pur di una distanza nei confronti di Montale, solo che si ammetta al dossier *Meriggiare pallido e assorto*. Ma anche il movimento subito seguente, «questa che ci» e poi «mi chiude d'una sera», è già, come indicato da Lenzini, nel mottetto *La speranza di pure rivederti*, che Sereni avrà letto nel 1938 su «Letteratura», dove troviamo «se questo che mi chiude / ogni senso di te»[57]. Si impone, per questa strada, l'eccezionalità dell'esercizio, reso possibile, sostanzialmente, dall'unicità e insistenza del rovello su cui la voce, la vocazione del primo Sereni prende coscienza di sé stessa e si definisce: nelle sue due componenti essenziali, ossia da un lato il dramma, leopardiano, dell'allontanarsi della giovinezza, reale

[56] Di «fluidità» e di «rottura della linearità semantica» ha parlato Tassoni, *L'Ermetismo sperimentale di 'Frontiera'*, p. 680. Si tratta di una tecnica o prassi compositiva colloidale («magmatica» e «avvolgente») destinata a rimanere, e anzi a intensificarsi all'altezza degli *Strumenti* e di *Stella variabile*, per cui «rescissioni», «montaggi», «spostamenti», permettono la messa a fuoco di una o più idee, una o più immagini, non mediante uno sviluppo lineare, ma tramite cambiamenti improvvisi e «sterzate»: Mengaldo, *L'edizione critica*, p. 91.

[57] Sereni, *Il grande amico*, p. 194.

e figurale, per cui ogni sguardo alla bellezza del mondo è anche, dietro lo stupore ammirato, uno sguardo d'addio, e dall'altro il senso forte della propria inconoscibilità, e della inconoscibilità o inafferrabilità di quanto ci circonda.

Per *Strada di Zenna* è possibile isolare i due stadi estremi, che corrispondono al punto di partenza del cammino compositivo, senza titolo, allegato a una lettera a Vigorelli del 10 aprile 1938, e a quello di arrivo.

……...
Si muta l'innumerevole riso,
è un broncio teso dall'acqua
alle rive, nel lagno
del vento tra le stuoie tintinnanti,
questa misura ha il silenzio
stupito a una nuvola di fumo
rimasta di qua dell'impeto
che poco fa spezzava la frontiera.

Voi morti non ci date mai quiete.
E forse è vostro
il gemito che va tra le foglie
nell'ora che s'annuvola il Signore.

Noia, infinita domenica. In paese
impazzano gli stuoli musicanti
e dietro è furia nera di gente,
come l'esequie del tempo degli avi.
Vedi là sulla spiaggia abbandonata
turbinare l'arena,
ci travolge la cenere dei giorni
gli amici hanno l'estremo volto
che nell'assenza e dopo la morte
effimero ritroverà la memoria,
e intorno è l'esteso strazio
delle sirene salutanti nei porti
per chi resta nei sogni
di pallidi volti feroci,
nel rombo dell'acquazzone
che devasta la casa
……...

Ci desteremo sul lago a un'infinita
navigazione. Ma ora
nell'estate impaziente
s'allontana la morte.
E pure con labile passo
c'incamminiamo su cinerei prati
per strade che rasentano l'Eliso.

Si muta
l'innumerevole riso;
è un broncio teso tra l'acqua
e le rive nel lagno
del vento tra le stuoie tintinnanti.
Questa misura ha il silenzio
stupito a una nube di fumo
rimasta di qua dall'impeto
che poco fa spezzava la frontiera.

Vedi sulla spiaggia abbandonata
turbinare la rena,
ci travolge la cenere dei giorni.
E attorno è l'esteso strazio
delle sirene salutanti nei porti
per chi resta nei sogni
di pallidi volti feroci,
nel rombo dell'acquazzone
che flagella le case.
Ma torneremo taciti a ogni approdo.
Non saremo che un suono
di volubili ore noi due
o forse brevi tonfi di remi
di malinconiche barche.

Voi morti non ci date mai quiete
e forse è vostro
il gemito che va tra le foglie
nell'ora che s'annuvola il Signore.

A livello strutturale, tre dei cinque blocchi di cui è fatta la versione finale (vv. 1-7, 8-16, 17-25, 26-30 e 31-34: con divisione in due parti della terza strofa, per effetto della dirompente forza di «Ma torneremo») compaiono già nella prima stesura, ma in un ordine diverso. Nella prima stesura, inoltre, i tre versi «gli amici hanno l'estremo volto / che nell'assenza e dopo la morte / effimero ritroverà la memoria», non ripresi nelle successive, diventano il punto di partenza dei vv. 1-4 di *Ecco le voci cadono…*, l'ultima poesia della raccolta, non a caso riservata a un tema centrale in tutta la parabola lirica di Sereni[58]. Della parte iniziale della terza strofa non rimane che un aggettivo, «infinita» (da «infinita domenica» a «infinita navigazione», ai vv. 1-2). Ma di questa primitiva formulazione, «Noia. Infinita domenica. In paese / impazzano gli stuoli musicanti», Sereni si sarebbe ancora ricordato, a distanza, quando all'inizio della quinta parte di *Nel sonno*, degli *Strumenti umani*, scrive: «L'Italia, una sterminata domenica. / Le motorette portano l'estate / il malumore della festa finita». Mentre la similitudine dei due versi seguenti, «e dietro è furia nera di gente / come l'esequie del tempo degli avi», è riutilizzata, sempre negli *Strumenti*, in *Intervista a un suicida*, vv. 5-7, «Ero, come sempre, in ritardo, / e il funerale a mezza strada, la sua furia / nera ben dentro il cuore del paese»[59]. Si ottengono due conferme: della fedeltà di questo autore a sé stesso, della sua intima coerenza e integrità, e del valore degli *Strumenti*, ossia della stagione poetica collocata al cuore degli anni Sessanta, come momento di verifica e di svolta, di bilancio e di aggiornamento.

Quel che, rispetto alla stesura frammentaria spedita a Vigorelli nell'aprile del 1938, viene aggiunto, già nella copia autografa che porta in calce la data «agosto 37 - 12 dicembre 38», sono le due parti che si aprono con i verbi al futuro, mediante i quali è formulata un'ipotesi circa la condizione *post-mortem*: «Ci desteremo», «Ma torneremo… Non saremo»[60]. Isella-Martignoni e Lenzini hanno formulato, a questo proposito, considerazioni talmente acute che non si può che a esse

[58] Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, p. 49.

[59] Cfr. Simonetti, *Su alcuni autografi novecenteschi*, p. 132; P. Pellini, *Le varianti di Zenna e il matto di Bedero. Quattordici schede per un'interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana 2004, p. 155; V. Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Milano 2023, pp. 201 e 272.

[60] Più che opportune, al riguardo, le glosse di Fioroni in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, pp. 142 e 147.

rimandare[61]: il «noi due» si riferisce al poeta e a una ragazza da lui amata in giovinezza, mentre la premonizione del futuro suggerisce che anche quando la vita è più impaziente, esuberante e avventurosa, non smette di essere precaria, esposta, a dispetto di ogni desiderio e volontà, a quella morte da cui è attesa[62]. E però, al contempo, l'oltre vita non sarà che una forma di diverso approdo ai luoghi, alle rive della propria esistenza. Si sosti solo su «infinita navigazione»: la metafora è quasi naturale per un poeta di lago come il primo Sereni, ma certo può ricordare la «scomparsa navigazione» di cui parla una delle poesie del *Porto* di Ungaretti, *Perché?*, in cui è il cuore del poeta a voler seguire la traccia di questa navigazione ormai terminata, per cercare di capire il senso delle cose, e non cedere alla disperazione. «È da sapere – scriveva Dante nel IV libro del *Convivio*, cap. 28 – che, sì come dice Tullio in quello De Senectute, la naturale morte è quasi a noi porto di lunga navigazione e riposo. […] In essa cotale morte non è dolore né alcuna acerbitate, ma sì come uno pomo maturo leggiermente e sanza violenza si dispicca dal suo ramo, così la nostra anima si parte dal corpo». La lettura in parallelo dei due autori, Dante e Sereni, ancora una volta restituisce il senso di una differenza radicale[63].

Uberto Motta

[61] Sereni, *Il grande amico*, pp. 195-6; Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, con la collaborazione di C. Martignoni, pp. 21-5.

[62] Su questo anche Tassoni, *L'Ermetismo sperimentale di 'Frontiera'*, pp. 689-90.

[63] Cfr. U. Motta, *Quello che resta è il viaggio. Dante in Sereni*, in *Dante e i poeti del Novecento*, a cura di S. Magherini, Firenze 2022, pp. 173-209.

Tipologie della prosa negli *Immediati dintorni*

Se alla poesia sereniana sono stati dedicati studi, edizioni e commenti – nonostante, come hanno mostrato le due giornate del convegno, molto resti da fare –, il versante della produzione in prosa dell'autore rimane in gran parte da indagare e a esso vanno restituite specificità e valore indipendenti. D'altronde, si tratta di testi in molti casi relegati dagli stessi studiosi e commentatori a una posizione ancillare rispetto alle liriche o usati come strumento ermeneutico, perché spesso più espliciti sull'occasione-spinta, per i brani poetici.

Per questo, il mio contributo vuole innanzitutto descrivere e mostrare come la prosa si presenta negli *Immediati dintorni*, in che forme, e dunque quali 'tipologie' se ne possano ricavare: un modo per ridarle spazio e rimetterla al centro dell'analisi, pur tenendo conto del suo rapporto con la poesia.

Nel fare questo, inoltre, intenderei dare un'idea del lavoro di commento al libro che si sta costruendo; e tenterò di tracciare un breve percorso all'interno di questa raccolta per ricostruire in che modo, tra il 1947 (data di pubblicazione del *Diario d'Algeria*) e l'inizio degli anni Sessanta, Sereni lavori insieme a prosa e poesia nel tentativo di rimodulare la propria voce e come da questa interazione nascano riflessioni sulla forma e nuove soluzioni.

Gli immediati dintorni, pensati dallo stesso autore come un «diario intermittente»[1], infatti, si configurano come un ritratto a tutto tondo dell'attività letteraria e culturale di Sereni e sono dunque documen-

Desidero ringraziare Stefano Carrai e Michel Cattaneo per le lunghe conversazioni sereniane, senza le quali questo testo non esisterebbe, e per la collaborazione che ha dato origine al bellissimo convegno di cui questi atti rendono testimonianza.

[1] P.V. Mengaldo, *Gli immediati dintorni della* poesia, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Macerata 2022 (Torino 2013), pp. 245-8: 245. L'espressione del critico riprende il primo titolo che lo stesso Sereni aveva immaginato per questo libro: si veda la lettera inviata ad Ariodante Marianni l'8 dicembre del 1961, ora in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano 1998, p. 355.

ti preziosi anche del periodo in cui lo scrittore torna sugli stessi temi e sullo stesso immaginario, quelli bellici, per riaffrontare – letterariamente, si intende – i propri traumi[2] e per ridare senso alla parola (poetica e non) in un momento di difficile «silenzio creativo»[3] e di cambiamento per la poesia italiana contemporanea.

Per queste ragioni, ho selezionato alcune prose legate all'esperienza algerina, che risultano un pretesto utile per illustrare la sperimentazione stilistica di Sereni, nella misura in cui testimoniano una ricerca di chiarezza, *accanto* all'elaborazione poetica e *oltre* essa. Sereni, infatti, rimaneggia continuamente questo nucleo esperienziale, «vero nucleo di energia mitopoietica»[4], in diverse forme, nel tentativo di esprimersi compiutamente e di sciogliere un nodo traumatico.

> Di queste cose ho già scritto varie volte in versi e in prosa: sono arrivato al ridicolo affliggendo col raccontarle amici e familiari. Mi ci sono accanito dentro di me per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici; quasi si trattasse di un nodo dentro di me, sciolto il quale soltanto avrei potuto avere occhi per altro, orecchi per altro[5].

L'«enigma» evidentemente non riguarda solo la vita personale e familiare del poeta, benché il tono confessionale lo possa far pensare: nelle «soluzioni disparate e molteplici» per saziare la memoria che torna inesorabilmente a quei due anni di prigionia si possono intravedere i tentativi di scrittura e di rielaborazione letteraria di quel «nodo» che impedisce di «avere occhi» e «orecchie per altro»[6].

---

[2] La rielaborazione sereniana del trauma della guerra e della prigionia sembra passare anche per la coazione a ripetere: si veda quanto scrive, riprendendo i *trauma studies*, G. Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze 2014 (e nello specifico, si vedano le considerazioni che lo studioso fa nell'introduzione al volume).

[3] Si fa ovviamente riferimento qui all'espressione che dà il titolo a un testo celeberrimo degli *Immediati dintorni*, in Sereni, *La tentazione della prosa*, pp. 67-70.

[4] S. Cipriani, *Il 'libro' della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze 2002, p. 13.

[5] Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 73.

[6] D'altronde è Sereni stesso a istituire uno stretto legame tra esperienza e percezione autobiografica, da un lato, e scrittura, dall'altro: la sua letteratura, secondo l'insegnamento di Antonio Banfi, è profondamente radicata nell'esistenza e nell'esperienza. Si veda, a questo proposito, quanto l'autore scrive in *Esperienza della poesia* in Sereni,

Non sarà un caso dunque che *Gli immediati dintorni* si aprano su una compagine di testi, quasi una sezione a sé stante, tutta dedicata all'esperienza bellica, e che fa dunque da raccordo concreto tra il *Diario d'Algeria* e questa nuova opera, ripercorrendo temi e occasioni – nonché il percorso diaristico: si vedano le date riportate nei titoli o a fine testo[7] – della raccolta del 1947. Si tratta di *Lettera d'anteguerra* («Parma, maggio 1938»), *Bologna '42*, *Lubiana* («agosto 1942»), *Sicilia '43*, *Algeria '44* e *Male del reticolato* («1945»).

Il movimento progressivo[8] di questa 'sezione' è dato, appunto, dallo svolgersi lineare dell'azione e dalla sperimentazione formale, che crea un percorso alla conclusione del quale il libro – e, si potrebbe dire, la produzione di Sereni – si apre all'«altro» cui l'autore faceva riferimento. Nello specifico, in questo caso, trova spazio *Angeli musicanti*, una prosa che segna la fine della guerra e il ritorno a una certa forma di normalità e apre a due temi centrali del libro, quello degli amici e quello metaletterario[9], all'insegna della figura di Umberto Saba.

La tentazione della prosa, pp. 27-30; sull'influenza dell'insegnamento di Banfi nella poesia sereniana, si vedano almeno F. D'Alessandro, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum», 3, 1999, pp. 891-912, e Ead., *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano 2001, pp. 61-83.

[7] L'ancoramento a date e luoghi dell'esperienza autobiografica in questo ordine lineare costituisce, qui come nel *Diario*, una componente narrativa fondamentale, che però a sua volta rimanda agli effetti del trauma: come ha rilevato Bernardo De Luca, infatti, «anche se le spie formali sembrano alludere a tipologie di poesia storicamente legate a una scrittura […] che racconta», il tempo è «diviso e fissato al trauma» e si ritrova «una successione temporale 'inceppata'» (B. De Luca, *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi*, Roma 2022, p. 9).

[8] Si usa qui l'aggettivo *progressivo* in relazione all'idea di «progressione di senso» all'interno di un macrotesto (poetico) come illustrato da E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova 1982, p. 116.

[9] Si fa qui riferimento a quanto Sereni scrive a Giacomo Debenedetti, che si apprestava a elaborare la *Nota introduttiva* agli *Immediati dintorni*, il 29 marzo 1962: «si potrebbero indicare, come motivi essenziali e più evidentemente caratterizzati da uno sviluppo, i seguenti: la Resistenza come esperienza mancata per circostanze di fatto (guerra e prigionia); la riflessione sulla poesia (le conclusioni del '62 differiscono sensibilmente dalle posizioni del '45-'47); la crescente problematicità dell'amicizia e dell'accordo» (ora in Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 358).

Per queste ragioni, mi concentrerò innanzitutto sulla 'sezione' di apertura e più in generale sulla prima edizione degli *Immediati dintorni* (1962), per poi chiudere su un'aggiunta del 1971-83 – ovvero quell'*Anno quarantatre* di cui si è proposto già un breve estratto.

Il primo caso da prendere in esame è *Bologna '42*, ossia la prima occasione in cui è possibile apprezzare il contatto tra prosa e poesia all'interno degli *Immediati dintorni*. Si tratta, appunto, dell'accostamento di un breve testo narrativo a un testo spiccatamente poetico, che permette di osservare e descrivere meglio le specificità delle due modalità di scrittura.

Bologna nell'*inverno* del '42 era una città tetra, quasi una città di retrovia, con grande movimento e varietà di uniformi. C'erano reparti in formazione o di passaggio per i vari fronti, ma la gente guardava soprattutto, con apprensione e pietà, i poveri cappotti foderati di pelo dell'Armir. Ho un ricordo di molte nevicate e, anche più, del fango e delle pozzanghere attorno a una caserma del Pontelungo. La *primavera* fiorì quell'anno con le mostrine nuove, blu e amaranto, della Divisione Pistoia che andava motorizzandosi per l'Africa del Nord. Senza parere, il soggiorno bolognese ci aveva maturati alla disfatta che venne poi e, a parte le vicende che precipitarono il nostro distacco, più di un presentimento era nell'aria a rattristarci *Bologna primaverile*.

Io non so come sempre
un disperato murmure m'opprima
nell'aria del tuo mezzogiorno,
tanto diffusa ai colli dentro il *sole*
tanto quaggiù gremita e fumicosa.
E non è fiore che in te non m'esprima
il male che presto lo morde,
non per finestra musica s'inoltra
che amara non ricada sull'*estate*.
Invano sotto San Luca ogni strada
voluttuosa rallenta, alla tua gioia
sono cieco ed inerme.
E l'ombra dorata trabocca nel rogo serale,
l'amore sui volti s'imbestia,
fugge oltre i borghi il tempo irreparabile
della nostra viltà[10].

[10] Sereni, *La tentazione della prosa*, pp. 10-1; miei i corsivi.

In questo caso, l'operazione che Sereni fa allestendo *Gli immediati dintorni* consiste nel selezionare due testi elaborati separatamente e già pubblicati in altre sedi[11] e nell'affiancarli, mantenendone le rispettive distanze. In effetti, qui, l'accostamento di prosa e poesia rivela un rapporto di contiguità e al contempo di distinzione, dal punto di vista tematico e di genere. I due spezzoni non si sovrappongono, né cronologicamente (e si vedano a proposito le notazioni stagionali evidenziate dal corsivo mio nel testo) né stilisticamente. Sereni, infatti, usa il tempo passato nella prosa e il presente a-storico nella poesia; distingue il linguaggio molto concreto della prosa (a titolo di esempio varranno i riferimenti alle «uniformi» e ai «cappotti foderati di pelo dell'Armir», ma anche alle «nevicate», al «fango» e alle «pozzanghere») e quello più astratto – ermetizzante, e dantesco-dannunziano del parasintetico *imbestiarsi* – del testo poetico.

Le due forme, dunque, si avvicinano, ma dall'interazione non escono sostanzialmente variate e mantengono le loro specificità più di quanto non le abbandonino. Vi è poi qui ancora l'idea strutturale che la prosa in qualche modo introduca la poesia, e questo dato confermerebbe l'autonomia di ognuna delle due scritture. Come ha rilevato Stefano Giovannuzzi, infatti,

> il frammento di diario non recupera informazioni che il testo lirico ha bruciato in sé, non lo commenta né contiene un'ipotesi che potrebbe diventare poesia. L'autonomia della scrittura poetica risulta fuori discussione e anzi l'intervento diretto sul testo, con l'aggiunta conclusiva di «della nostra viltà» chiarisce dove graviti la tensione espressiva[12].

I due testi successivi, invece, non accostano direttamente ed esplicitamente le due forme, ma mostrano una prosa apparentemente svincolata, il cui rapporto con la poesia agisce però in maniera sotterranea e forse anche più significativa. Nel contesto di crisi del linguaggio poetico del secondo dopoguerra, che Sereni fa risalire alla necessità

[11] La poesia *Diario bolognese*, infatti, era già apparsa nel 1948 senza l'ultimo verso, che evidentemente è emerso dal lavorio successivo, mentre la prosa era nata come primo capoverso di una nota alle poesie (tra cui la stessa *Diario bolognese*) uscite nel 1957: si veda Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 380.

[12] S. Giovannuzzi, *Sereni: dalla prosa agli 'Immediati dintorni'*, «Filologia e critica», 3, 2002, pp. 399-429: 421.

di contrastare l'oscurità[13], questa interazione tra poesia e prosa e questa sperimentazione della scrittura diventano un pretesto per riflettere sulla questione – opposta e contraria – della chiarezza della lingua.

A questo proposito, si può leggere *Male del reticolato*, che chiude la prima sezione tematica degli *Immediati dintorni* e che parla – appunto – di una crisi poetica legata al 'dicibile', alla reale possibilità di restituire il nucleo esperienziale del «male del reticolato», ossia del trauma della prigionia. Si veda il passaggio in cui i compagni di uno dei soldati morti nel campo di prigionia trovano dei quaderni di versi tra i suoi effetti personali e li leggono:

> Già: un male si è insinuato in questi versi. Lo chiamerò male del reticolato […]. Una smodata fiducia nella vita (voglio dire nella sua possibilità di trasformarsi direttamente in poesia nel punto di maggior tensione) deve aver presieduto a questo lavoro: e dunque una fretta; una furia di dire, un disperato atto di volontà. Nasce la solita domanda: 'Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza?'.
> Ma questa volta non sarà un'accusa di oscurità quale si sentiva formulare così spesso e così a sproposito in altri tempi […].
> Ecco: noi, inchiodati qui dentro, non sappiamo quali strade batta oggi la poesia, forse non ce lo siamo chiesti fino ad ora. […]
> Stile, ricerca, sintassi… che buffe parole, quando tutto proclama che 'la parola è oggi al cannone'… Forse i poeti sono i primi a sentirne il disagio e, nella guerra generale, contro questo disagio s'appunta la loro guerra. Che si combatte in due modi: assecondando il disagio fino a soffocarlo nel ripudio delle certezze di ieri; superandolo (ma è un modo assai più raro) col difendere le certezze[14].

Sull'urgenza, dunque, deve prevalere la chiarezza, soprattutto in rapporto a chi non ha vissuto l'esperienza di prigionia, e il trauma bellico, invece, dimostra di «imporsi come una narrazione perennemente scis-

[13] È lo stesso Sereni a parlare del problema dell'«oscurità» in *Due ritorni di fiamma*, che si tratterà in seguito. Per la questione dell'oscurità nella poesia del Novecento, si veda L. Zuliani, *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e R. Fassanelli, Padova 2012, pp. 413-28.

[14] Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 22.

sa tra l'impossibilità e l'urgenza del dire»[15]. Lo sforzo del poeta a questo punto deve concentrarsi tutto sull'istanza comunicativa, e quindi sul rendere «palese […] a chi non sia in grado di intendere queste allusioni».

In questo senso andrà letto anche uno dei più celebri e dei più incompresi testi del Sereni prosatore, ossia *Il silenzio creativo*: come la testimonianza di una crisi sul *come* e *in rapporto a chi*[16] parlare – di contro a chi sostiene che si tratti di una pagina di diario che restituisce una mera confessione di disagio personale o di una crisi totale della scrittura (e d'altro canto si sa che il lavorio sulla poesia continua in questo periodo ed è molto travagliato)[17]. E in questa necessità urgente di rinnovamento e di verifica della tenuta del linguaggio poetico, la prosa gioca un ruolo fondamentale, al punto che «l'interazione fra poesia e prosa è divenuta nella sua complessità ineliminabile, e anzi necessaria per la messa a fuoco sia dell'una che dell'altra forma espressiva»[18]. Gli *Immediati dintorni* diventano «luogo di formazione e di compensazione fra le due forme»[19].

Dunque, il primo esempio di contaminazione vera e propria tra le due forme è *Sicilia '43*, la cui storia redazionale andrà brevemente ripercorsa. I frammenti in 'prosa' – così come parte dell'*Anno quarantatre* e della *Cattura* – sono ritagliati dalla *Sconfitta*, un racconto inedito scritto da Sereni in grande velocità nel corso del 1951 per essere presentato al Premio Taranto del 1952, con scarso successo. Il testo, però, circolò senz'altro tra alcuni amici dell'autore: Ungaretti (in giuria al premio), Bertolucci e Saba, che suggerì all'autore di pubblicare il rac-

[15] De Luca, *Il tempo diviso*, p. 29.

[16] Nel testo, infatti, emerge una visione dell'identità (del poeta) informata dal relazionismo di Enzo Paci, altro allievo celebre di Antonio Banfi e amico di Sereni.

[17] Si veda la ricostruzione che ne fa M. Cattaneo nell'*Introduzione* a V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Milano 2023, pp. xiii-xxii.

[18] M. Forti, *Sereni narratore: 'L'opzione' e il 'Sabato tedesco'*, in *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora…)*, a cura di A. Luzi, Grottammare 1997, pp. 47-58: 47.

[19] *Ibid*. Si ricordi, a questo proposito, che la prima edizione degli *Immediati dintorni* si chiude sul già citato *Silenzio creativo*, nel quale si legge: «Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi più senso tenerle distinte?» (Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 70).

conto. Sereni stesso spiegò in seguito, molti anni dopo, a Linuccia Saba perché non seguì quel consiglio:

La sconfitta era un *racconto* (a me non piace la parola 'novella') scritto nel '51. Erano una cinquantina di pagine in tutto. *Scritto balordamente in terza persona*, mentre sarebbe stato meglio adoperare la prima, anche per raccontare cose non realmente accadute insieme ad altre accadute realmente, mi aveva sempre lasciato in dubbio. […] Alla fine si è come disintegrato in *versi e prose* […]. Ho in qualche modo recuperato il nucleo più propriamente narrativo […]. È probabile che ristampando, sempre per il Saggiatore, *Gli immediati dintorni* praticamente raddoppiati, inserisca anche questo[20].

Sereni quindi non era soddisfatto dal testo a causa della scrittura 'balorda' in terza persona, che ne minava il valore testimoniale, e della lunghezza; e in effetti, nella lettera a Giacomo Debenedetti del 6 dicembre 1961 – alle soglie, dunque, della pubblicazione degli *Immediati dintorni* –, l'autore dichiara che sta riscrivendo *ex novo* il testo, a partire dai materiali del vecchio racconto, per farlo entrare nel nuovo libro[21]. Questo dato va sottolineato perché rivela fin da subito il *labor limae* che precede il testo finale e che va ben oltre la selezione dei passi migliori o il recupero dei nuclei maggiormente narrativi, anzi. In un caso simile, avere l'apparato critico del testo, che instauri un confronto con la *Sconfitta*, aiuterà a mettere meglio ancora a fuoco le modalità della prosa, sempre più ellittica e rarefatta, di *Sicilia '43* e le ragioni che guidano la sua composizione.

In più, andrà ricordato che, nella seconda edizione, a questi frammenti vengono aggiunti dei versi tagliati dalla lirica *Pin up girl*[22] – già espunti dalla seconda edizione del *Diario d'Algeria*. Al di là di alcune

[20] Lettera a Linuccia Saba del 25 settembre 1968, ora in Sereni, *La tentazione della prosa*, pp. 475-6; miei i corsivi, eccetto quelli dei titoli. Il «nucleo più propriamente narrativo» a cui Sereni fa riferimento è probabilmente quello ripreso nell'*Anno quarantatre* e in parte nella *Cattura*.

[21] La lettera si può leggere ora in Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 355. Dalla stessa emerge anche che questo sarebbe il primo testo scritto *ex novo* per gli *Immediati dintorni*.

[22] Sereni stesso ha poi parlato di questa prosa come della «versione narrativa della lirica *Pin up girl*» (l'affermazione si legge ora nelle *Note* al testo degli *Immediati dintorni primi e secondi* pubblicati postumi e curati da Maria Teresa Sereni: V. Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano 1983, p. 168).

ristampe in occasioni diverse[23], in questo momento trascurabili, va infine detto che due parti di *Sicilia '43* vennero poi inserite, insieme ad altri brani poetici, in un testo del *Diario* stesso intitolato *Frammenti di una sconfitta*, nella sezione aggiunta nella seconda edizione della raccolta (*Il male d'Africa*).

Si legga ora il primo frammento:

Le lancette ferme sulle ore 18.30 del 6 aprile.
Il mio guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore. E non c'è *nulla di più* arduo e straziante, *nulla* che annienti *di più* e rubi un uomo a se stesso, *nulla* che faccia sentire anche *più* vinti i vinti, che il mettere loro sotto gli occhi le cose di prima, quali vivono e passano *in occhi altrui e per altrui vicende*. Così una donna amata e passata ad altri: *si muove* e parla, *o tace*, e ancora si sa che cosa c'è dietro *quei moti e quei silenzi*, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e *ci legge e ci scopre*, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi *hai letto e scoperto*; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei. Giacché questo è la gelosia in animo virile, l'offesa che viene dal dispiegarsi delle possibilità d'interpretazione e d'azione altrui su una materia ancora viva e ben nota[24].

Le due frasi nominali poste in apertura sono state ritagliate da un brano molto più ampio del dattiloscritto della *Sconfitta*:

Tutto come quel pomeriggio d'aprile, quando la città era apparsa per la prima volta ai suoi occhi, dal treno, bassa a semicerchio sull'orizzonte marino, irraggiata da un ambiguo splendore tra le saline – e all'arrivo un ufficiale, mezzo istupidito, del Comando Stazione aveva mostrato gli stivali che proprio non gli riusciva di far risuolare e indicato sul quadrante dell'orologio da polso *le lancette ferme sulle ore* 18.30 *del* 6 *aprile*, dal qual giorno**,** aveva detto, la città, tolto qualche cane randagio, praticamente aveva cessato di esistere. Tutto eguale, ma di fatto tutto mutato. Perché *il suo era* per costrizione *un guardare,*

[23] Per cui si rimanda a Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 382; varrà la pena ricordare qui però che, in una delle pubblicazioni in rivista di frammenti da questo testo, si trova la titolazione *Come lavora un poeta*.

[24] Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 13; miei i corsivi. Il passaggio misogino e oggettificante che va da «Così una donna amata» a «dalla lavagna che è lei» è stato selezionato per entrare nei *Frammenti di una sconfitta* del *Diario d'Algeria* del 1965.

da vinto, con gli occhi del vincitore, di quegli uomini armati che andavano su e giù[25].

Il confronto con l'avantesto evidenzia la postura tendenzialmente lirica che assume lo scrittore di *Sicilia '43*: oltre al passaggio dalla terza, 'balorda', persona alla prima, si noti la rarefazione del linguaggio, con frasi laconiche e maggiormente evocative (e in effetti, senza la parte cassata non è chiaro cosa indichi, ad esempio, l'orologio con le lancette ferme, ossia l'arrestarsi del tempo in seguito all'esplosione avvenuta all'aeroporto di Trapani), l'abbandono del senso di una trama che consegue al taglio; o ancora l'atmosfera di sospensione che si crea e l'abbozzo, rapido e allusivo, del sentimento di resa dei soldati.

Nelle frasi successive, inoltre, la ripetizione strutturante dei nuclei frastici con «nulla» e «più», la ripresa dei verbi *leggere* e *scoprire* e dell'immagine dei «moti» e dei «silenzi», insieme alla fastidiosa rappresentazione della donna persa come lavagna, completano il quadro di uno stile che si fa poetico, o che quantomeno agli artifici della poesia mostra di avvicinarsi molto. Mette in luce in maniera vistosa questa stessa dinamica anche il seguente brano estratto dal quarto frammento:

> Era stato un periodo di tirocinio al gioco della morte. […] A volte era preceduta da *boati* lontani o dall'*ululo* di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare, tanto che presto furono sostituite da tre *colpi cupi di contraerea*; altre volte bastava a dare il segno *un'animazione di pantaloni bianchi* dalla parte della Capitaneria di Porto. Ma di rado avveniva che *pugni si tendessero* in atto di maledizione e in pegno di vendetta. Per uno stupito, dolente inventario di nuove perdite, *sguardi erravano* là attorno, talora inumiditi da un istinto segreto – non di smarrimento, non di paura – brutalmente messo a nudo. Col segnale di cessato allarme una voce sembrava dilungarsi, più rattristata e commiserante che ansiosa, *a chiamare qualcuno di molto caro e perduto*: solo un'arsa aria di compianto lungo tutta la marina, sulle case sventrate, sui moli impraticabili, sul groviglio dei cavi… *Qualcuno di molto caro e perduto*. E le sere, le sere, e i lampioni e i carretti dei gelati tra svanite folle a diporto verso quegli estremi moli d'Italia e le chiacchiere al sereno e il pubblico marinaro fuori da quel teatro ora franato con palchetti e loggione. Ora nemmeno gli

[25] Il dattiloscritto del racconto fa parte del fascicolo denominato da Giulia Raboni nell'*Apparato critico* della *Tentazione della prosa* come IV, 40 (rintracciabile ora anche con la segnatura: busta 11, fascicolo 08), alla carta n. 9; miei i corsivi.

illusori fantasmi d'amore assistevano più e solo palpitava tra gli squarci l'incredibile azzurro del pomeriggio d'estate[26].

Qui, il racconto dell'esperienza dei soldati di reparto in Sicilia che assistono ai bombardamenti sulla costa da parte dell'esercito anglo-americano nel corso dell'"Operazione Husky' – ossia il tentativo di sbarco in Sicilia avviato il 9 luglio 1943 – si gioca tutto su immagini iconiche, più evocative che narrative. I bombardamenti stessi sono rappresentati solo attraverso la percezione di «boati» o «sirene» o «colpi cupi di contraerea» (per cui si noti la figura di suono) da parte dei soldati o dalla visione di un segnale di allarme, le braccia stese dei soldati della Capitaneria di Porto che sventolano dei «pantaloni bianchi». La reazione dell'io narrante e dei compagni è figurata, poi, dai «pugni» che «di rado» si tendono e dagli «sguardi» che errano «talora inumiditi da un istinto segreto» – due frasi costruite, tra l'altro, sull'inversione. Interviene inoltre una sorta di ripetizione formulare a dare enfasi all'espressione «qualcuno di molto caro e perduto», che peraltro richiama la misura dell'endecasillabo[27]. Ancora a questo proposito, si osservi l'intonazione sostanzialmente lirica delle frasi che seguono, con l'enumerazione rapida dei ricordi in una frase nominale, il riferimento agli «illusori fantasmi d'amore» e l'immagine poetica dell'«incredibile azzurro» «tra gli squarci» del «pomeriggio».

Nella prosa di *Sicilia '43*, dunque, si possono apprezzare fenomeni e linguaggi tipicamente poetici: si spiega a questo punto anche il motivo dell'inserimento di alcuni estratti nel *Diario d'Algeria*, che autorizza a leggere questo testo al confine tra i generi, nella fluidità con cui l'autore concepisce le proprie opere.

In ultima analisi, Sereni mette in campo qui una scrittura che si avvale di date caratteristiche e strutture della prosa – in nome della necessità di chiarezza di cui si è parlato e che rendeva il linguaggio poetico tradizionale insufficiente –, ma che al contempo si muove secondo dinamiche di norma associate alla poesia. Svuotamento della trama, uso di un tempo prevalentemente soggettivo, paratassi o sintassi fram-

[26] Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 14; miei i corsivi.

[27] Non è infrequente che in brani legati al tema della prigionia algerina si presentino dei versi riconoscibili incastonati nella prosa: Mengaldo, ad esempio, ha rilevato che la chiusura dell'*Anno quarantatre* sia un doppio settenario e ha chiosato «quale miglior commento al 'colore' dominante del *Diario*?» (Mengaldo, *Gli immediati dintorni della poesia*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, p. 246).

mentaria, *dispositio* marcata, frasi nominali, figure retoriche del suono o dell'ordine, ritmo e serialità fonico-semantica, insieme a quest'ultima questione della sede editoriale – che rimanda subito al pubblico e alle modalità di ricezione della poesia: la combinazione di questi elementi dà un quadro preciso e inequivocabile di una contaminazione attiva tra prosa e poesia. O meglio, quella che si osserva in *Sicilia '43* è una vera e propria mediazione tra le due forme, che si potrebbe definire *poesia in prosa* e che andrebbe dunque inserita in quel filone di testi caratterizzati proprio da questo tipo di ibridazione[28].

D'altronde, ci sono almeno due ragioni rilevanti per cui la poesia in prosa era ben presente al Sereni di quegli anni, ossia la lettura del più recente libro di Montale (che, appunto, nella *Bufera* inserisce *Dov'era il tennis…* e *Visita a Fadin*)[29] e la 'riscoperta' di Clemente Rebora[30]. La

[28] La bibliografia sulla poesia in prosa a cui fare riferimento è molto ampia, a partire dallo studio di S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, Lecce 1999, e fino al volume di C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma 2021, che prova a tirare le fila di questa tradizione di studi. È la stessa Crocco a collocare Sereni tra coloro per cui «la poesia in prosa viene vista come il segnale di una lacerazione, il momento in cui si incrina la fiducia nella propria poetica o quella nella lirica moderna» (p. 35).

[29] Per cui si veda I. Campeggiani, *Prose e 'prosa' nella 'Bufera e altro'*, in *La prosa di Eugenio Montale. Generi, forme, contesti*, a cura di L. Bellomo e G. Morbiato, Padova 2022, pp. 34-50.

[30] Rodolfo Zucco, nel suo articolo su Rebora, Raboni e la 'via lombarda', ha messo in luce come nel 1956, alla morte di Rebora, anche Vittorio Sereni abbia letto (o riletto) la produzione dello scomparso. Lo studioso, a questo proposito, cita una lettera proprio di Sereni a Roberto Rebora del 21 novembre 1957: «Caro Roberto, […] ho partecipato al tuo dolore per la perdita dello zio Clemente. Non è stato però solo un caso, credo, se una di queste sere ho riletto le sue poesie guidato da un bisogno improvviso. […] Qui dico che ho riletto, ma dovrei invece dire che ho letto per la prima volta. A me, a molti di noi cresciuti in una spesso malintesa dimensione estetica, lo zio Clemente per lungo tempo non ha detto abbastanza o non ha detto al momento giusto. […] Oggi, perché no?, la nostra maturazione potrebbe essere distinta da questo improvviso bisogno di riprendere il suo libro e di leggerlo davvero per la prima volta. Il mio caso non sarà certo il primo in questi anni più recenti». Si veda R. Zucco, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, in *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), a cura di M. Allegri e A. Girardi, Rovereto 2008, pp. 209-43 (la lettera di Sereni a Roberto Rebora è citata alle pp. 210-1).

produzione letteraria di quest'ultimo, di cui fanno parte i *Frammenti lirici*, si stava infatti posizionando al centro di un dibattito letterario in quegli anni anche e soprattutto grazie a Giovanni Raboni, che proprio in «Questo e altro» – codiretta da Sereni – nel 1962 ha pubblicato *Gli spigoli della realtà*[31]. In quel contributo, Raboni ha sottolineato come la poesia di Rebora funzionasse «oggi più di ieri» per la sua capacità di «rimane*re* nella storia perché linguisticamente non la cancella» e per la «pesantezza e impurità della lingua poetica»[32].

Anche se a proposito di Rebora e Montale non si può parlare di modelli puntuali e stilistici per Sereni, questa loro presenza tra i numi tutelari di quel dato campo poetico nel dopoguerra farà parte dei fattori 'ambientali' che hanno portato anche l'autore degli *Immediati dintorni* a sperimentare questa commistione, declinata poi in maniera molto personale.

La genesi e l'elaborazione dei frammenti di diario che compongono *Algeria '44*, dal canto loro, rispecchiano un'istanza simile a quella trattata finora: i sette brani che compaiono sotto questo titolo, composti in un'agenda del 1956[33], sono il corrispettivo di altrettante poesie del *Diario d'Algeria*, con cui condividono la notazione geografica e cronologica. Si veda il primo caso:

Sainte-Barbe du Thélat, maggio

Allentandosi e insieme stabilizzandosi la segregazione, si gode ora di una specie di libertà vigilata negli immediati dintorni del campo. I turni d'uscita ci portano ad assistere a regolari partite di calcio su terreno regolare, con porte, righe bianche, eccetera. Pomeriggi canori tra basse colline e stagni. Si assiste accovacciati o semisdraiati nell'erba. Stupefacente eleganza di M., già ala destra del Modena, nello scatto e nel palleggio. Distendendosi in lunghe volate entra con la palla al piede nella zona d'ombra che guadagna il campo sul finire

[31] G. Raboni, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», 1, 1962, pp. 75-7.

[32] *Ibid.*, p. 75.

[33] La forma manoscritta dei sette frammenti di diario, insieme ad altri tre brani simili rimasti inediti, si trova infatti nel quaderno A, un'agenda del 1956 (*terminus post quem* per la composizione), per un arco di pagine che va – al rovescio – dal 31 al 5 dicembre. Il testo è stato poi introdotto nel progetto degli *Immediati dintorni* tra dicembre 1961 e marzo 1962, alle soglie della pubblicazione, a completare il 'blocco diaristico' su guerra e prigionia.

del giorno. Lo vedo proiettarsi all'infinito sulla traccia del fantasma femminile che di nuovo comincia a ossessionarci nell'avanzata primavera algerina[34].

Si legga ora la poesia cui fa riferimento la stessa indicazione di tempo e luogo (ossia Sainte-Barbe du Thélat, l'attuale Oued Tlélat a sud di Orano, nel maggio del 1944).

Rinascono la valentia
e la grazia
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri:
specie in quello
laggiù che gioca all'ala.
O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

Sainte-Barbe du Thélat, maggio 1944[35]

Se finora questo tipo di accostamento è stato messo a frutto principalmente nel commento alle poesie, dove si è fatto riferimento ai testi in prosa maggiormente espliciti sui referenti reali[36], sarà necessario usare questa lettura ravvicinata per riportare al centro le prose e per illuminare le ragioni che presiedono alla loro scrittura.

I due testi in analisi, oltre a condividere il cronotopo, si configurano come vere e proprie forme complementari nella resa della stessa esperienza specifica. Georgia Fioroni, nel commento al *Diario d'Algeria*, ha già rilevato l'analogia tra le due proposte di «disposizione argomentativa» della scena: «la partita di calcio tra prigionieri, l'attenzione per un giocatore particolare, l'amarezza finale»[37]. Ma mi sembra, a differenza di quanto scrive la stessa Fioroni, che si possa ravvisare una rispon-

[34] Sereni, *La tentazione della prosa*, p. 17.

[35] V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013, p. 123.

[36] Si consideri che nel Meridiano curato da Dante Isella, i testi di *Algeria '44* compaiono per intero tra i materiali dell'apparato critico delle poesie.

[37] V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di G. Fioroni, Milano 2013, p. 306.

denza tra i due testi anche nella tecnica 'cinematografica' di rappresentazione della scena: la dinamica del calciatore che si distende «in lunghe volate» e che «nella zona d'ombra» sembra «proiettarsi all'infinito sulla traccia del fantasma femminile» è sostanzialmente la stessa dell'«ombra che si dilunga / nel tramonto tenace», nella «chimerica […] corsa»[38]. La sovrapponibilità non è dunque solo cronologico-tematica, ma riguarda anche in parte la costruzione formale.

Ciò che invece distingue nettamente le due versioni del testo, e dunque le due forme, è in sostanza il tasso di denotazione: in altre parole, la prosa – pur mostrando in generale una tendenza alla brevità e alla vaghezza – è maggiormente esplicita su alcuni dettagli, e specie sull'occasione-spinta, sul referente reale che dà origine all'immagine dell'ombra del fantasma femminile.

Si spiega così perché Sereni, dopo aver scritto e pubblicato le liriche nel *Diario d'Algeria*, abbia sentito la necessità di 'riscriverle' in una forma diversa, di 'tradurle' in prosa e di tornare quindi a quell'«enigma» di cui ha parlato nell'*Anno quarantatre*: si tratterebbe, ancora una volta, di rispondere a quell'esigenza di maggiore chiarezza, a quel tentativo di spiegare un'esperienza così particolare a chi non l'ha vissuta – si ricordi quanto letto nell'estratto da *Male del reticolato* – e di restituire alla lingua poetica, in ultima analisi, il suo valore effettivamente comunicativo.

D'altronde questa idea consuonerebbe con l'inserimento, in questo stesso contesto, della *Postilla molto successiva*, indirizzata a Franco Fortini, che vuole rendere conto della genesi di una delle immagini più celebri della poesia sereniana, ossia quella del «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» «alto sulle ali»[39].

E questa idea si ritrova anche in un altro testo fondamentale degli *Immediati dintorni*, *Due ritorni di fiamma* – che permette peraltro di illustrare un'ulteriore tipologia della prosa di Sereni in questo libro: quella dell'autocommento. Questa modalità, dal tono nettamente più 'critico' e riflessivo-saggistico, è esemplificata anche da testi come *Sul rovescio di un foglio* (che mostra i retroscena della poesia *Gli amici*), *I ricongiunti* (sull'omonima poesia degli *Strumenti umani*), in parte

[38] Fioroni invece scrive che «la composizione poetica appare retta da un procedimento quasi cinematografico, assente dalla prosa: a una visione larga (vv. 1-5), che progressivamente passa a un primo piano (la messa a fuoco dello sportivo, vv. 6-8), segue un nuovo allontanamento» (*ibid.*, p. 307).

[39] Sereni, *Poesie e prose*, p. 124.

Angelo in fabbrica (che commenta un'immagine che si troverà poi in *Una visita in fabbrica*); ma anche da riflessioni sulle proprie traduzioni, quale *Un omaggio a Rimbaud*.

Due ritorni di fiamma presenta due nuove redazioni di altrettante poesie (di cui una è *Rinascono la valentia*, per cui si veda *supra*) uscite nel *Diario d'Algeria*, che l'autore confronta con le versioni originali e che servono da pretesto per illustrare quasi filologicamente il proprio modo di lavorare e la concezione di poetica che informa la riscrittura, nel 1961, di liriche precedenti.

> Mi era sempre rimasta l'impressione che *il preciso rapporto* di cui sopra, *tra circostanza e testo*, fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive; che ne fosse seguita, se non proprio un'*oscurità* del significato, un'*astrattezza* in me insolita e a me non gradita. Si capiva, prima, che *lassù dove di torre in torre* [corsivo del testo] alludeva a torri e campanili d'Europa, di paesi e città distanti, e avvertiti come lontanissimi, quanto più familiari, nella notte del capodanno algerino? Non credo. Ancor meno, è certo, era possibile *riferire a una persona viva e presente*, a una scena goduta e sofferta con lo sguardo, l'ombra *così leggera e rapida sui prati* [corsivo del testo]. Non si trattava, come spero sia chiaro, di migliorare il testo. Anzi. Può darsi persino che ora risulti peggiore, con squilibri. Se così fosse non importa, non importa davvero. Ecco semmai un esempio di come valga la pena di correre certi rischi – o di come ci si senta indotti a correrli.
> E sta di fatto che *a suo tempo non fui capace di precisare, e oggi invece mi riesce*. Non credo che c'entri solo il caso. Il discorso a partire di qui potrebbe farsi meno episodico, allargarsi…[40]

Il testo, che riporta in calce la datazione (1961), chiarisce dunque ancora una volta quale sia l'elemento comunicativo fondamentale per il Sereni scrittore in quegli anni: la resa equilibrata e precisa della «circostanza» nel «testo» e quindi la maggiore comprensibilità possibile dell'esperienza di prigionia, insieme al rifiuto dell'«oscurità del significato» e dell'«astrattezza» e alla subordinazione del messaggio alle «pure ragioni espressive». Nel tratteggiare il percorso del testo è lo

[40] Sereni, *La tentazione della prosa*, pp. 65-6; dove non precisato diversamente, sono miei i corsivi.

stesso autore a denunciare la sua precedente incapacità di «precisare» che – si capisce a un rapido raffronto cronologico – si è sciolta tra la pubblicazione del *Diario d'Algeria* e la genesi degli *Immediati dintorni*. Ossia (anche) grazie all'attraversamento della contaminazione tra prosa e poesia come enucleato finora.

Ma un ultimo tassello è fondamentale per evitare il rischio di relegare ancora una volta la prosa sereniana a strumento della poesia, e in questo caso specifico del perfezionamento del linguaggio poetico. Dopo la fase di attraversamento dei generi, Sereni ha voluto – lo scrive esplicitamente in *Due ritorni di fiamma* – riportare la nuova capacità di «precisare», la maggiore referenzialità scaturita dal laboratorio della prosa, *nella* poesia stessa, modificando quindi i testi originari. Si capirà allora che la contaminazione è servita a una presa di consapevolezza delle caratteristiche specifiche e degli strumenti insiti all'una e all'altra forma e ha portato poi l'autore a forgiare, da una parte, lo stile degli *Strumenti umani* e del secondo *Diario d'Algeria* e, dall'altra, una nuova voce in prosa, molto personale e non più 'balorda'.

Per quanto riguarda questa nuova voce prosastica si legga, a titolo di esempio significativo, qualche riga dall'*Anno quarantatre*, un testo che vede le prime stesure già negli anni Sessanta ma che entra e viene perfezionato nel progetto degli *Immediati dintorni* solo a partire dalle bozze del 1971.

L'anno '43 comincia nel mio ricordo con un sorriso indefinibile colto sulle facce della gente di Atene – conta poco che fosse ancora il '42, un mattino dell'ottobre '42, all'indomani dell'offensiva di Montgomery a El Alamein –e si chiude su un paio di mutande sventolate da un prigioniero tedesco davanti a noi prigionieri italiani in una cava alla periferia di Orano, Algeria. Ma prima di questo epilogo passa attraverso i vagoni di una tradotta che da Atene risale a Mestre al ritmo saltellante di *Rosamunda*, intristisce e si rattrista nel cine-teatro di Empoli per una sciantosa il cui amore no, l'amore suo non può disperdersi sul vento con le rose, sbigottisce e s'indigna su un comunicato a ora tarda secondo cui quei due pazzi si sono incontrati al Brennero per decidere di continuare la lotta in Europa e in Africa, quando della Tunisia restava all'Asse lo spazio di un fazzoletto, agonizza di paura tra le remore di un imbarco sempre rimandato e sempre minacciato, prima per aereo da Castelvetrano, poi per mare dalle macerie di Trapani, si rianima e tira un respiro di sollievo all'annunzio della caduta di Tunisi, sfila inquadrato tra le bandiere bianche della gente di Paceco (Trapani) e le armi di una pattuglia di *airborn* americani, si sdraia con un altro ben più profondo, magari solo fisiologico e

ormai bestiale respiro di sollievo nello stadio di Trapani trasformato in campo di concentramento provvisorio…[41]

La postura è evidentemente più narrativa, il taglio è più disteso ed esplicito, ma al contempo si può apprezzare come il modo sereniano di narrare rimanga saldo: si veda la giustapposizione di immagini iconiche in rapida successione, come avveniva nei frammenti presi in analisi, o lo sguardo deformante che agisce sulla realtà.

Ottavia Casagrande

[41] *Ibid.*, pp. 72-3.

«Ma volano gli anni». Tempo e scrittura negli *Strumenti umani*

L'opera di Vittorio Sereni è caratterizzata da un tempo (in ciò peculiarmente novecentesco) non lineare. La critica ha indagato l'aspetto ponendo soprattutto l'accento sul ritorno, cruciale dagli *Strumenti umani* in poi, del passato nel presente[1]. Negli *Strumenti umani*[2], del resto, lo scorrere del tempo in generale non soltanto rappresenta un tema conclamato[3], ma – come si vedrà – informa l'organizzazione interna di numerosi componimenti, quando non la struttura di intere sezioni del libro[4]. È il caso dell'ultima della raccolta.

La sezione intitolata *Apparizioni o incontri*, composta da diciassette poesie, risulta di fatto bipartita. Sette delle prime otto liriche, *Un sogno*, *Le Fornasette*, *Ancora sulla strada di Creva*, *Intervista a un suicida*, *Il piatto piange*, *Sopra un'immagine sepolcrale* e *A un compagno d'infanzia* condividono lo sfondo del paese natale di Sereni, Luino. Una matrice alla quale non sfugge, in sostanza, nemmeno il brano in

[1] Sull'argomento cfr. in particolare L. Caretti, *Il perpetuo 'presente' di Sereni*, in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino 1976, pp. 455-68; L. Barile, *Il passato che non passa: storia e memoria*, in Ead., *Il passato che non passa. Le 'poetiche provvisorie' di Vittorio Sereni*, Firenze 2004, pp. 175-207.

[2] Il presente contributo rielabora alcuni risultati frattanto esposti nel commento agli *Strumenti umani*, Milano 2023, al quale sia concesso rinviare per l'interpretazione complessiva e di dettaglio delle poesie qui prese in esame.

[3] Basti, a titolo esemplificativo, l'intestazione invero 'parlante' di una delle poesie della prima sezione della raccolta: *Anni dopo*. Per una rassegna completa cfr. P.V. Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino 2013, pp. 37-62, ma anche Id., *Iterazione e specularità in Sereni*, *ibid.*, pp. 109-48.

[4] Per le questioni inerenti al macrotesto e alla forma libro degli *Strumenti* cfr. E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova 1982, e N. Scaffai, *«Il luogo comune e il suo rovescio»: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli 'Strumenti umani' di Sereni*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma 2015, pp. 136-71.

settima sede, *Al distributore*, che, con la sua ispirazione ticinese, si posiziona ugualmente negli immediati dintorni dei luoghi d'origine dell'autore (nel particolare «fuori da Mendrisio»)[5]. Non a caso, l'intestazione ipotizzata in origine da Sereni per la sezione, di cui questi testi costituiscono il nucleo più antico, era *Poesie luinesi*[6]. Dal nono componimento, *Dall'Olanda*, si assiste a un evidente cambio di scenario, preparato dalla conclusione del precedente *A un compagno d'infanzia*, in cui il soggetto poetante esplicitamente si congeda dal paesaggio di Luino: «Addio addio ripetono le piante. / Addio anche a me tocca ora di dirti»[7]. Le poesie subito successive, appunto *Dall'Olanda*, *La pietà ingiusta* e *Nel vero anno zero* aprono – come è noto – a uno scenario europeo, ovvero a un'Europa del secondo dopoguerra, nella quale, proprio con quel balenare repentino del passato nel presente tipico del terzo Sereni, riemerge con forza la memoria della recente barbarie nazista. La sequenza terminale di *Apparizioni o incontri* si situa di nuovo tra la Svizzera italiana familiare al poeta (si veda il testo che ha titolo *La speranza*, ambientato a Melide, sul lago di Lugano)[8] e Bocca di Magra, il posto di vacanza, che, prima di tornare con un ruolo centrale in *Stella variabile*, fa qui da sfondo alla conclusiva *La spiaggia*. Tali componimenti, tirando le fila di alcuni grandi temi svolti nella raccolta (ad esempio quello della città, affrontato specie in *Metropoli*), avviano alla sua conclusione, che è marcata da un nuovo passaggio a Luino nella lirica posta in quartultima posizione, *Il muro*.

Appare insomma chiaro che uno dei criteri organizzativi del raggruppamento, con un perno saldamente fissato sul luogo di nascita del poeta, sia quello geografico, spaziale[9]. Uno sguardo più attento alle 'poesie luinesi' che aprono *Apparizioni o incontri* rivela nondimeno una coerenza di ordine temporale. Si legga *Le Fornasette*:

---

[5] V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano 1995, p. 169, v. 5.

[6] Cfr. l'*Apparato critico e documenti*, a cura di D. Isella, *ibid.*, pp. 283-4. Sull'impianto della serie cfr. inoltre A. Morinini, *Le 'Poesie luinesi' di Vittorio Sereni: sull'origine di 'Apparizioni o incontri'*, «Autografo», 55/1, 2016, pp. 91-108.

[7] Sereni, *Poesie*, p. 171, vv. 1-2.

[8] Cfr. V. Sereni, *Nota*, in *1947-1967. Vent'anni del Premio letterario 'Libera Stampa'*, Lugano 1967, pp. 51-2.

[9] Sulla centralità dei luoghi per Sereni cfr. anzitutto P.V. Mengaldo nel presente volume, p. 11, e Id., *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, pp. 6-7.

Tra l'asfalto giunto sin quassù
al valico e le acque boschive
colgo il gesto leggiadro che preserva
il lembo della gonna
fuori dal *polverone d'allora*,
molto al di qua della prima automobile
ma nel presagio del suo rombo[10].

Il breve testo, intitolato a una zona periferica di Luino, registra una sorta di proiezione mentale del soggetto poetante verso il passato del luogo: con il «polverone d'allora», di un'epoca lontana, pare tornare attingibile un tempo «molto al di qua», ossia alquanto precedente, «della prima automobile». Tale movimento (in modo simile a quello della proemiale *Un sogno*, che immette nel territorio luinese: «Ero a passare il ponte / su un fiume che poteva essere […] il Tresa, / quello *delle mie parti, tra Germignaga e Luino*»)[11] viene ad assolvere nel volume a una funzione strutturale. Introduce difatti alla successiva e compatta sequenza formata da *Ancora sulla strada di Creva*, *Intervista a un suicida, Il piatto piange* e *Sopra un'immagine sepolcrale*. Le quattro poesie sono legate da forti armoniche: dal modulo del dialogo tentato o impossibile con i defunti[12], al motivo dello spreco esistenziale, di cui il suicidio, che accomuna *Creva* e l'*Intervista*, incarna solo una delle possibili forme. In una maniera o nell'altra, al centro di ognuno dei testi menzionati, però, sta anche una Luino *d'antan*, di cui *Le Fornasette*, ammettendo la possibilità di risalire a un tempo anteriore, innesca l'evocazione. Non è stato forse messo abbastanza in luce quanto la serie, in un complesso intreccio del passato con il presente, sia tesa a ricreare l'atmosfera, a far rivivere i personaggi e, in definitiva, a recuperare i ricordi legati non genericamente a Luino, bensì a una Luino andata, la Luino dell'infanzia e della giovinezza di Sereni, che nel paese aveva abitato fino al 1924, per poi tornarvi spesso negli anni subito successivi, prima che la guerra interrompesse la consuetudine. Che il disegno delle 'poesie luinesi' sia questo, d'altro canto, lo dichiara Sere-

[10] Sereni, *Poesie*, p. 160. Ove non diversamente specificato, i corsivi nei testi citati sono miei.

[11] *Ibid.*, p. 159, vv. 1-4.

[12] Per cui cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno (Milano, 28-29 settembre 1984), Milano 1985, pp. 68-90.

ni in una lettera comprensibilmente indirizzata a un luinese come lui, Piero Chiara. Il 1° gennaio 1954 Sereni scrive all'amico, conosciuto in fanciullezza[13], per comunicargli che il padre è morto ed è stato sepolto a inizio del precedente dicembre. Aggiunge poi:

> Proprio in quei giorni accarezzavo con insistenza un certo progetto *in un'altra Luino e anni lontani e cose che ricordo appena*. Ora la cosa progettata è anche più chiara in me e fa parte ormai della volontà di ricordare a me stesso mio padre. E anzi terrei a passare una sera, o qualche ora con te, a questo riguardo[14].

Parole in cui, oltre a sentire un annuncio dell'apparizione del fantasma paterno nel *Muro*, si dovrà cogliere un'indicazione per leggere correttamente il ciclo luinese della sezione conclusiva degli *Strumenti umani*, intendendone il carattere al fondo rievocativo.

Il componimento della sequenza che più nitidamente si presenta per un lungo tratto alla stregua di una rievocazione è *Il piatto piange*. Esso è peraltro frutto di una serata trascorsa in compagnia dello stesso Chiara ad ascoltare racconti della Luino che fu – come Sereni, nella missiva, sperava per raccogliere materiale utile al suo progetto[15]. La vicenda rammentata a Sereni da Chiara (e parimenti trasposta nell'omonimo romanzo di quest'ultimo)[16] attorno alla quale ruota *Il piatto piange* è quella di alcuni luinesi soliti confinarsi nello scantinato di un albergo del paese per giocare forsennatamente a carte:

> Così ridotti a pochi li *colse* la nuova primavera –
> […].
> E quelli qui restati?
> Qua sotto, *venivano* qua sotto, nel sottoscala
> e per giorni per notti tappati dentro sprangati

[13] Sull'origine del rapporto di Sereni con Chiara cfr. P. Chiara, *Sereni negli anni di Luino*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, p. 16: «intorno agli anni 1920 – 1921, nella popolazione infantile luinese io ero il migliore in una banda formata dai peggiori, mentre lui era il peggiore nel gruppo dei migliori».

[14] P. Chiara, V. Sereni, *Lettere (1946-1980)*, a cura di F. Roncoroni, Roma 1993, p. 46; corsivo mio.

[15] Per la storia del testo cfr. M. Novelli, *Nel sottoscala della poesia. 'Il piatto piange'*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano 2014, pp. 153-64.

[16] P. Chiara, *Il piatto piange*, Milano 1962.

gli usci turata ogni fessura: vedo passo rilancio
come quando fuori piove[17] al riparo dall'esistere o piuttosto,
fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,
dalla ripetizione dell'esistere…
e no
no il fendente di platino della schiarita sulle acque
no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati.
Sul torrente del seme chissà non *s'avviasse* la bella compagnia
ad altri imbarchi altri guadi
verso selve scurissime vampe di ribes uve nere
ai confini dell'informe?[18]

Nella seconda porzione del testo, compare sulla scena l'io e (a significare pure una sua di esclusione dal mondo: «Io dunque come loro loro dunque come me»)[19] si mescola ai giocatori, con un effetto di confusione anche dei piani temporali. La prima parte della poesia, come traspare dai verbi («colse», «venivano», «s'avviasse»), tuttavia si svolge inequivocabilmente in un passato da collocare nel periodo tra le due guerre.

Alle medesime coordinate riporta idealmente la successiva *Sopra un'immagine sepolcrale*. Nell'inviarla per lettera a Niccolò Gallo il 23 novembre 1961 Sereni segnala che al primo blocco della poesia («Il sorriso balordo che mi fermò tra le lapidi […] era la stessa mia stupefazione \ che avesse in *tanti anni* fatto così poca strada»)[20] avrebbe dovuto

seguire una parte narrativa di una vita *accesa*[21] *intorno al* '15 e *spenta*[22] intorno al '40, socialisti e fascisti, sport e donne, e un *no*[23] alla guerra – alla sua esperienza – per malinteso amore della vita, non per ragioni più decisamente morali – e poi il finale[24].

17 Corsivo nel testo.

18 Sereni, *Poesie*, p. 166, vv. 1-19.

19 *Ibid.*, v. 20.

20 *Ibid.,* p. 168, vv. 1-6.

21 Corsivo nel testo.

22 Corsivo nel testo.

23 Corsivo nel testo.

24 V. Sereni, N. Gallo, «*L'amicizia, il capirsi, la poesia*». *Lettere 1953-1971*, introduzione e note di S. Giannini, Napoli 2013, p. 92.

Di uno sviluppo del genere (che avrebbe credibilmente anticipato lo spirito della prosa tarda degli *Immediati dintorni* intitolata *Il tempo delle fiamme nere*)[25] sopravvive tra le carte del poeta un abbozzo:

Dillo che il *ventuno* eri dalla loro parte
Di nascosto da tuo padre.
Eh, cosa credi?
Avevano dalla loro la fiamma nera
che terribile si scaglia[26].

La lezione definitiva di *Sopra un'immagine sepolcrale* non ne reca invece traccia. Rimane il protagonista della lirica, il defunto immortalato con un «sorriso balordo» nella fotografia sulla sua tomba nel cimitero di paese. Come Sereni spiega nella missiva a Gallo («una vita *accesa* intorno al '15 e *spenta* intorno al '40»)[27], in filigrana alla storia taciuta del personaggio s'intravede la breve vita che un conterraneo di Sereni, un uomo della sua stessa leva morto in giovane età, ha malamente consumato un'altra volta nella Luino del secondo anteguerra («un *no* alla guerra»). È insomma dalla stretta interconnessione tra questo tempo ben individuato e il luogo per eccellenza della poesia di Sereni che si origina lo specifico cronotopo[28] delle liriche in oggetto.

Andando a ritroso nel ciclo luinese fino ai testi maggiori per estensione e importanza, cioè *Ancora sulla strada di Creva* e *Intervista a un suicida*, si incontrano analoghi sedimenti di quel passato luinese. La protagonista di *Ancora sulla strada di Creva*, la figura che per il soggetto poetante rassomiglia alla propria nonna scomparsa da tempo incalcolabile («*Poteva* essere lei la nonna morta / *non so da quanti*

[25] V. Sereni, *Il tempo delle fiamme nere*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano 1998, pp. 125-32.

[26] *Apparato critico*, p. 618.

[27] Per un'indicazione sull'identità del personaggio cfr. C. Barigozzi, *Riferimenti a Luino e dintorni nelle poesie di Vittorio Sereni*, «La Rotonda», 6, 1984, pp. 111-5: 115. Per una lettura della parte finale della poesia cfr. D. Piccini, *Un'immagine di Sereni tra Leopardi e Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», 198, 661, 2021, pp. 129-40.

[28] Secondo la definizione di M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in Id., *Estetica e romanzo,* Torino 2001 (Moskvà 1975), p. 231.

anni»)[29], continua a detenerne coerentemente una memoria storica. La sua requisitoria contro l'amore, all'apparenza farneticante, contiene infatti un preciso riferimento alla cronaca dell'epoca:

Ti conosco – diceva – mascherina,
così brava a nasconderti tra incantevoli fumi.
Già una volta ti ho colta
sulla guancia ancora intatta d'una
che per amore, in cerca
di una quieta corrente, s'era tolta alla vita:
con che fermezza, che forza quelle mani
tendevano al sonno gli arbusti
strappati all'ultima riva[30].

Nonostante l'innegabile patina letteraria che li ricopre[31], i versi, come spesso avviene nella poesia a base esperienziale di Sereni, nascondono un dato di realtà. Il suicidio per annegamento qui tratteggiato è probabilmente quello, veramente avvenuto, di una giovane luinese. La donna, sposata, sarebbe stata sedotta e abbandonata da un noto industriale e, in seguito alla delusione, si sarebbe tolta la vita. L'episodio, che destò un certo scalpore e rimase impresso a Luino (tanto che Sereni non poteva non conoscerlo), risalirebbe al medesimo torno d'anni in cui sono ambientate le altre liriche passate in rassegna e nello specifico al 1937[32].

Allo stesso anno 1937 Sereni fa riferimento parlando di *Intervista a un suicida*. Nel rispondere ad alcune domande di Ferdinando Camon, il poeta dichiara a proposito della lirica, apparsa autonomamente prima di essere raccolta in volume: «Sulla rivista 'Palatina', n. 25, 1963, è uscita una mia poesia dal titolo *Intervista a un suicida*: lo spunto risale al 1937, la stesura completa al 1963»[33]. Sappiamo ormai cosa l'autore

[29] Sereni, *Poesie*, p. 161, vv. 1-2. Sulla nonna materna di Sereni cfr., in questo volume, la ricostruzione di B. Colli, «*Sono quasi in sogno a Luino*», p. 116.

[30] Sereni, *Poesie*, vv. 22-30.

[31] Per cui cfr. Bàrberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, p. 75, che chiama in causa l'Ofelia shakespeariana.

[32] Devo l'informazione e le successive precisazioni cronologiche relative a *Intervista a un suicida* a testimonianze luinesi per le quali sono grato a Barbara Colli.

[33] F. Camon, *Il mestiere del poeta*, Milano 1965, p. 140. In «Palatina», 7/25, l'*Intervista* è alle pp. 6-8.

esattamente intendesse con l'affermazione[34], ossia che il gesto estremo al quale allude la poesia, come quello cui accenna *Ancora sulla strada di Creva*, non soltanto è la trasposizione in versi di un suicidio reale, ma di un suicidio che data ancora al 1937, quando il ragioniere Michelino Pozzi[35], cugino di primo grado della madre di Sereni, si uccise dopo essere stato accusato di una cattiva gestione amministrativa (nel testo: «NON NELLE CASSE DEL COMUNE / L'AMMANCO / ERA NEL SUO CUORE»)[36]. Ne consegue che il protagonista di *Intervista a un suicida*, con la vecchia e la ragazza di *Ancora sulla strada di Creva*, con i giocatori di *Il piatto piange* e con il balordo di *Sopra un'immagine sepolcrale*[37], rappresenta un altro personaggio della Luino dell'*entre-deux-guerres*[38].

[34] Sulla questione mi permetto di rimandare a M. CATTANEO, *Materiali per un commento a 'Gli strumenti umani' di Vittorio Sereni*, «L'ospite ingrato», 10, 2021, pp. 295-308.

[35] Una menzione del nome del suicida è in CHIARA, *Sereni negli anni di Luino*, p. 15, che non fornisce tuttavia precisazioni circa il contesto della lirica.

[36] SERENI, *Poesie*, p. 164, vv. 40-42.

[37] Si potrebbe aggiungere inoltre la figura ritratta nella poesia dispersa in *Apparato critico*, pp. 881-2: «Risorge nel suo nome / *dopo trent'anni e passa* / il matto di Bedero», per cui cfr. P. PELLINI, *Le varianti di Zenna e il matto di Bedero. Quattordici schede per un'interpretazione della poesia di Sereni*, in ID., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana 2006 (2004), pp. 163-9.

[38] Questa cittadina che fu, brulicante di fantasmi, sembra coincidere in pieno con la descrizione che l'autore farà di un «paese segreto», celato dietro alla parvenza della Luino del suo presente, in V. SERENI, *Dovuto a Montale*, in ID., *La tentazione della prosa*, p. 149: «il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge: una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso. Figure che si sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria, in un battito di ciglia, in un sorriso si riconoscono abitatori di un *paese segreto* che gli sta dietro, sempre sul punto di sconfinare nella patria notturna variegata proteiforme dei sogni, dove si scompongono e ricompongono gli accadimenti diurni; e in esso si parlano e agiscono con una pienezza di cui i loro atti quotidiani non sono che un indizio. C'è chi sembra essere a parte di questo segreto ed esistere in rapporto ad esso. O non è il loro volto, a ben guardarlo, a recarne l'impronta e il loro stesso silenzio o un moto involontario a darne segni o ad alludervi? Consapevoli o no di quella storia occulta, spesso *appaiono* a loro volta nella parte di testimoni piuttosto che di protagonisti. Ai margini del paese visibile. Se ne indicassi qualcuno nominandolo, senz'altro si banalizzerebbe si sbriciolerebbe quella che può parere e non è e non ammette di essere

Situare con esattezza in quel tempo l'evento da cui scaturisce la lirica soccorre anche nel districarsi tra le pieghe del testo:

L'anima […]
mi *rimbrottò* dall'argine.

Ero, come sempre, in ritardo
[…]
In che rapporto con l'eterno?
Mi *volsi* per chiederlo alla detta anima, cosiddetta.
Immobile, uniforme
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
[…]
Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*[39]
Ma *non svettarono* voci lingueggianti in fiamma
[…]
Decresceva alla vista, *spariva* per l'eterno.
Era l'eterno stesso
[…]
Ma venti trent'anni
fa lo stesso, il tempo di turbarsi
tornare in pace gli steli
se *corre* un motore la campagna,
si passano la voce dell'evento
ma non *se ne curano*, la *sanno* lunga
le acque falsamente *ora* limpide tra questi
oggi diritti regolari argini,
lo spazio
si copre di case popolari[40].

Si capisce così che i «venti trent'anni» del v. 47 sono i ventisei anni che intercorrono tanto tra il 1937 dello «spunto» e il 1963 della «stesura completa» di *Intervista a un suicida* quanto tra la prima e la seconda parte del testo. La lirica, in effetti, non è per intero rievocativa. Lo si vede di nuovo bene dai verbi e dalle marche temporali («rimbrottò»,

nient'altro che una mia fantasia; e che invece, finché durano sensi e memoria, si sforza di essere percezione di realtà che fermenta e prolifera».

[39] Corsivo nel testo.

[40] Sereni, *Poesie*, pp. 163-5, vv. 1-55.

«Ero», «mi volsi», «rispose», «Gettai», «non svettarono», «Decresceva», «spariva», «Era», di contro a «corre», «si passano», «se ne curano», «sanno», «si copre», oltre a «ora» e «oggi»). Il v. 47, con la svolta di frequente in Sereni impressa dal «ma»[41], sancisce un ritorno al presente della locuzione, in seguito alla quale il poeta viene a commentare il passato raffrontandolo con il suo tempo ambiguo[42]. La poesia appare quindi squarciata da un profondo iato temporale.

Un'articolazione pressoché identica parimenti si riscontra in vari testi delle prime sezioni degli *Strumenti*, ad esempio in *Mille Miglia* e in *Il grande amico*.

Secondo quanto è possibile ricostruire soprattutto sulla base della prosa correlata a *Mille Miglia* che ha titolo *Un banchetto sportivo*, la gara automobilistica ricordata nella strofa centrale della poesia («Voci del dopocorsa»)[43] va identificata con la Mille Miglia del 1931. Il «bacio» su cui si apre il distico iniziale e si chiude la strofa («Per fare il bacio che oggi era nell'aria / quelli non bastano di tutta una vita»[44], «viene una bella sera e mi bacia»[45]: «oggi» e «viene» stanno qui a indicare un 'presente del passato') risale a sua volta a quell'occasione, pertiene a un innamoramento giovanile dell'io. Il distico finale, mediante un'avversativa («*Ma* nulla senza amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù»)[46], come in *Intervista a un suicida*, riporta di colpo al delusivo presente dell'età adulta, colmo soltanto del rimpianto per la pienezza giovanile perduta. È il grande tema della prima sezione degli *Strumenti umani*.

---

41 Cfr. S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «studi novecenteschi», 57, 1999, pp. 157-84.

42 Il poeta in definitiva si attiene qui al precetto che esporrà nella redazione originaria della *Nota* conclusiva degli *Strumenti umani*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013, p. 32: «penso al *passato* non come a un rifugio, a una fase su cui ripiegare con i versi o come a una fonte ineffabile di ciò che si scrive; ma come a una potenzialità di cui cogliamo i segni in noi stessi, come a uno stimolo rimasto insoddisfatto e che aspetta il nostro intervento per compiersi o consumarsi, come a *un anonimato che assume identità e figura nel nostro presente*».

43 Sereni, *Poesie*, p. 117, v. 3.

44 *Ibid.*, vv. 1-2.

45 *Ibid.*, v. 14.

46 *Ibid.*, vv. 16-7.

Similmente, la quartina iniziale del *Grande amico* contiene l'idea di amicizia coltivata dal soggetto poetante in giovinezza o è proprio ambientata, seppure in maniera ellittica, all'epoca della sua giovinezza:

Un grande amico che sorga alto su me
e tutto porti me nella sua luce,
che largo rida ove io sorrida appena
e forte ami ove io accenni a invaghirmi…[47]

L'attacco della successiva strofa, sempre marcata dall'emblematico «ma» di Sereni, con una straordinaria accelerazione, condensa in un emistichio il trascorrere del tempo che conduce nuovamente al presente di una maturità desolante:

Ma volano gli anni, e solo calmo è l'occhio che antivede
perdente al suo riapparire
lo scafo che passava primo al ponte[48].

Il significato di tale montaggio ricorrente delle coordinate temporali potrebbe andare cercato nella prassi scrittoria del terzo Sereni. A più riprese[49] il poeta ha insistito sulle lunghe tempistiche di maturazione interiore necessarie affinché le spore della propria esperienza, le occasioni sviluppate nei suoi testi che possono rimontare a un passato remoto, germogliassero nella poesia degli *Strumenti umani*. Nei testi analizzati tutta la durata del faticoso processo genetico[50], in una sorta

[47] *Ibid.*, p. 152, vv. 1-4.

[48] *Ibid.*, vv. 5-7.

[49] Cfr. ad esempio la *Nota* finale degli *Strumenti umani*, in *Apparato critico*, p. 470: «Per i singoli componimenti una datazione […] rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di 'partenza' e una di 'arrivo': nel qual caso, però, alcune 'partenze' rischierebbero di figurare come anteriori persino al '45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora».

[50] In proposito non sarà senza interesse che spesso le sequenze al passato delle poesie vagliate recuperino frammenti, talvolta di datazione riconducibile al periodo evocato, dal *mare magnum* di poesie, versi dispersi e varianti che soggiace alle poesie edite di Sereni. Si pensi ad esempio ai vv. 6-7 di *Intervista a un suicida*: «e il funerale a

di *mise en abyme*, sembra lasciare un segno sulla pagina, nel vuoto tra il proliferare dello spunto passato e la sua amara considerazione al presente. In mezzo – verrebbe da dire – sta ciò che Proust, Lukács e Fortini[51] intuivano nel celebre spazio bianco che, nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, intercorre tra il quinto e il sesto capitolo della terza parte[52]: il tempo perduto, che anche il Sereni degli *Strumenti umani* tenta di ritrovare con la scrittura.

Michel Cattaneo

mezza strada / la sua *furia nera* ben dentro il cuore del paese», che riprende un passo cassato di *Strada di Zenna*, in *Frontiera*: «In paese / impazzano gli stuoli musicanti / e dietro è *furia nera* di gente / come l'esequie al tempo degli avi», come ha mostrato G. Simonetti, *Su alcuni autografi novecenteschi: Campana e Sereni*, «Italianistica», 24, 1995, p. 132.

[51] Per la storia critica del passo cfr. almeno E. Zinato, *György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo*, «Between», 5/10, 2015.

[52] G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, in Id., *Opere*, progetto editoriale e saggio introduttivo di G. Bogliolo, traduzioni di G. Caproni *et al.*, II, *1863-1880*, Milano 2006, p. 102. Cfr. inoltre la relativa nota alle pp. 1702-3.

VOCI E IMMAGINI DALL'ARCHIVIO VITTORIO SERENI DI LUINO

Le sfide dell'Archivio in una prospettiva giuridica

Punto di partenza e perno del presente contributo sono, da un lato, il concetto di bene culturale, dall'altro, il legame profondo e complesso tra Vittorio Sereni e la città di Luino, quel luogo caro e «deputato»[1], che torna e ritorna nella sua opera, e dunque nella sua vita, come spazio visibile e invisibile, tanto reale quanto ideale. Quel «quadro di così intenso significato naturale e umano»[2] che, rivisto dalla sua città natale, oggi, diventa un'occasione per tentare di rendere manifesti quegli elementi e quei legami tra persone, luoghi, eventi che spesso si indeboliscono o annullano a causa del trascorrere del tempo, della scomparsa delle persone, della perdita identitaria dei luoghi, dell'affievolimento della memoria collettiva. La sintesi di significati e valori contenuti in un bene culturale – sia esso un dipinto, un bene di interesse librario o archivistico come nel caso in oggetto – è prodigiosa da diversi punti di vista, non ultimo per la possibilità che offre di conoscere coloro che si sono incontrati in quel 'bene-luogo'[3]. La loro fissazione rappresenta perciò una necessità e un'urgenza, non solo per (meglio) comprendere l'opera letteraria sereniana[4], ma anche per ogni eventuale iniziativa di salvaguardia rivolta al contesto culturale, come si dirà a breve. L'in-

Un ringraziamento caro e sincero a Giovanna Sereni, Barbara Colli e Carlo Meazza.

[1] V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano 1998, p. 145.

[2] P. Chiara, *Vittorio Sereni negli anni di Luino*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno (Milano, 28-29 settembre 1984), Milano 1985, p. 16.

[3] Sul monumento come «luogo di incontro, nel presente, tra passato e futuro» e come «luogo di incontro per il soggetto, ma anche e soprattutto per la comunità» si rinvia a: *La traccia della memoria. Monumento, rovina, museo*, a cura di C. Cappelletto e S. Chiodo, Milano 2004, pp. 27-30.

[4] In proposito si ricordi l'interessante operazione di mappatura dei luoghi di Sereni, che compongono la sua complessa geografia poetica, condotta in occasione della mostra *Luino e immediati dintorni. Geografie poetiche di Vittorio Sereni* allestita nella

terdipendenza e mutualità tra i due aspetti risulta con tutta evidenza profonda e irrinunciabile.

La prospettiva di analisi del presente contributo, per ragioni di fuoco dell'argomento qui solo accennata, è quella giuridica[5], che si rivolge dunque al diritto e alla scienza giuridica e, in particolare, al diritto dei beni culturali[6] per trarne non solo indicazioni normative, ma anche per confrontarsi con quegli spigoli vivi che affaticano specialmente la dottrina e che derivano dalla natura, del tutto speciale e complessa, del bene oggetto di tutela (secondo la disciplina prevista dal d.lgs. 42/2004 e s.m.i., *Codice dei beni culturali e del paesaggio*): unico, irripetibile, fondamentale e fondante per una comunità nazionale e locale, tanto da godere del riconoscimento alla massima latitudine, quella costituzionale[7]. Dall'assegnazione del rango primario al patrimonio storico artistico della nazione, come dichiarato dall'art. 9 della nostra Carta fondamentale, deriva la guida e l'orientamento anche per il legislatore chiamato a intervenire in una materia assai delicata e complessa, in continua evoluzione, come la cultura[8] – per sua natura 'processuale'

Sala Veratti, a Varese, dal 27 febbraio al 20 marzo 2010, corredata dal relativo catalogo a cura di A. Stella, B. Colli, con la collaborazione di T. Zanetti, Varese 2010.

[5] Sull'importanza, sempre crescente, del ruolo del diritto in relazione al patrimonio culturale si veda, nell'ambito della vasta letteratura: L. Casini, *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna 2016, e specialmente l'*Introduzione* alle pp. 7-19.

[6] «L'insieme di principi, istituti e regole che definiscono il regime di questi beni e che disciplinano l'azione e l'organizzazione dei soggetti pubblici e privati ai quali, prima di ogni altro, è demandato il compito di prendersene cura e di assicurarne la conservazione e la conoscenza», secondo la definizione in C. Barbati *et al.*, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna 2017, p. 13.

[7] La definizione è contenuta nell'art. 3, comma 1, del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, d'ora in avanti *Cbcp*: «La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione».

[8] «L'ampliamento della nozione di bene culturale si fonda sul corrispondente ampliamento del concetto di cultura e, dunque, in ultima analisi, della coscienza culturale del popolo: a questa si riferiscono, pur se per implicito, il legislatore, l'amministrazione e il giudice» in A.L. Tarasco, *Il patrimonio culturale. Modelli di gestione e finanza pubblica*, Napoli 2017, p. 48. Da un'altra complementare e sfidante prospettiva la cultura può essere considerata come un «processo di chiarimento». La citazione e

e dinamica – della società alla quale si riferisce e che rappresenta in maniera significativa[9]. Il processo, in atto ormai da tempo, di profondo ripensamento del valore e del significato, o meglio dei significati, del patrimonio culturale – nell'ambito del quale rientrano i beni di interesse archivistico che qui ci occupano – gli assegna un ruolo sempre più decisivo e incoraggiante per la crescita e il miglioramento dell'individuo come singolo e come membro di una collettività, superando la visione meramente 'custodialistica' della tutela e basandosi sulla considerazione della cultura come valore in sé[10], secondo la più pregnante e aggiornata rilettura del succitato principio costituzionale[11]. La prospettiva giuridica, vista la complessità e multiformità del fenomeno culturale, che si condensa nel bene culturale, si pone in necessario e imprescindibile dialogo con quella storica, letteraria, linguistica, filologica, antropologica o filosofica in base alla tipologia di bene oggetto di interesse. Inoltre, se mai servisse evidenziarlo, la nozione stessa di bene culturale è «liminale», in quanto «la normativa giuridica non dà un proprio contenuto, una propria definizione per altri tratti giuridicamente conchiusi, bensì opera mediante rinvio a discipline non giuridiche»[12]. Per tale ragione si deve ricorrere «alle suggestioni e

l'analisi magistrale della questione sono di Carlo Ossola nella sua *Prefazione* al volume *Raccontare la cultura. Come si informano gli italiani, come si comunicano i musei*, a cura di L. Mazzoli, postfazione di P. Dorfles, Milano 2018, p. 11.

[9] Sulla significatività come elemento per la delimitazione dell'oggetto della tutela si veda F. Lemme, *Compendio di diritto dei beni culturali*, seconda edizione riveduta e accresciuta, con la collaborazione di A. Palazzi, Milano[-Padova] 2018 (Assago 2013), p. 25.

[10] Fonte aggiornata e autorevole è la *Relazione n. 34 del 2022* dell'Ufficio del Massimario presso la Corte di Cassazione, avente a oggetto le principali novità di rilievo penalistico introdotte dalla l. 9 marzo 2022, n. 22 (*Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*); sulla questione del valore in sé del bene culturale si vedano in particolare le pp. 12-3.

[11] Volendo fornire un ulteriore argomento, che conferma il crescente valore attribuito al bene culturale, si segnala, in ambito internazionale, la *Convenzione di Faro* (*Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, 2005), ratificata dall'Italia con l. 1° ottobre 2020, n. 133, che stabilisce che la conoscenza e l'uso dell'eredità culturale rientrano tra i diritti dell'individuo a prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità.

[12] M.S. Giannini, *I beni culturali*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 1, 1976, p. 8.

'illuminazioni' che gli provengono da altre discipline, da altre branche del sapere»[13], confermando la necessità di una prospettiva interdisciplinare e multidisciplinare. Lo testimoniano anche l'articolazione disciplinare del convegno pisano; la struttura generale dell'Archivio fin dalle «impalcature che sorreggono l'insieme»[14] del complesso documentario; le richieste di consultazione delle carte sempre più dedicate alle interconnessioni tra saperi con le relative intuizioni, che si irrobustiscono proprio sul piano interdisciplinare, diventando nuove vie e possibilità di ricerca basate sulla consapevolezza che «sull'incanto di un testo nessuno può pronunciare la parola definitiva»[15].

Vale a questo punto la pena ricordare la definizione di patrimonio culturale adottata dal nostro legislatore e contenuta principalmente nell'art. 2, che di seguito si riporta, e negli artt. 10 e 11 del *Cbcp*[16]. Si tratta di una concezione normativa, che trova nella legge o in base alla legge il riferimento perché una 'cosa' possa essere individuata come bene culturale[17].

Art. 2 – Patrimonio culturale
1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.
2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.

Il Codice, affermando la definizione di bene culturale inteso come «testimonianza avente valore di civiltà», accolse la concezione stori-

[13] A. Giuffrida, *Contributo allo studio della circolazione dei beni culturali in ambito nazionale*, Milano 2008, p. viii.

[14] Si tratta di una citazione da Caterina Del Vivo, in M. Trevisan, *Gli archivi letterari*, Roma 2009, p. 37.

[15] G.L. Beccaria, *Alti su di me. Maestri e metodi, testi e ricordi*, Torino 2013, p. 17.

[16] Sullo statuto dei beni culturali nel *Cbcp* si veda almeno: M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Milano 2015, pp. 186-205.

[17] Per quanto riguarda l'Archivio Sereni, di proprietà pubblica, si tratta di un bene culturale *ex lege*, rientrando nella categoria prevista all'art. 10, comma 2, lett. b) del *Cbcp*. Per una delineazione di aspetti critici e sfide future relative ai beni archivistici si rinvia a G. Sciullo, *Gli archivi come elementi costitutivi del patrimonio culturale: missione e organizzazione giuridica*, «Aedon», 1, 2020.

cistica elaborata dalla Commissione Franceschini (dal nome del suo presidente, Francesco Franceschini)[18] rappresentando un passaggio epocale, non solo a livello giuridico. Essa, infatti, con non poco coraggio, superò il criterio estetizzante basato sul riconoscimento del 'bello', del valore estetico nel bene culturale, assegnando una nuova fisionomia e dignità al patrimonio culturale, in ragione della sua natura di testimonianza, di archivio di memorie e di significati per una comunità nazionale o locale. Con una prosa meno tecnica si potrebbe definire il patrimonio culturale come un insieme di beni, materiali e immateriali, sentimenti, progetti, talenti, storie di donne e di uomini. Ognuno di questi elementi è presente nell'Archivio luinese: quanti progetti, non solo editoriali ovviamente, ma culturali in senso ampio, avviati, realizzati oppure interrotti, sono conservati nelle trame delle carte e quanti sono stati, o si potranno, riprendere e concludere, superando il tempo o gli eventi che non hanno consentito a Sereni di poterlo fare? Una sorta di sfida al transeunte. Quante storie di donne e di uomini che hanno sopportato il peso di vite a volte troppo difficili e complicate e che oggi gli eredi magari ri-conoscono nel loro impegno culturale, umano, civile rileggendo le loro lettere? Quante intuizioni, magari solo abbozzate se non scarabocchiate su un foglio, sono diventate l'incipit di una poesia immortale?

L'Archivio in maniera evidente dimostra, dunque, le caratteristiche principali ed essenziali di un bene culturale, che convalidano la nozione giuridica sopra richiamata: la complessità, la contestualità, la fragilità. Ci si soffermi sulla contestualità in particolare: solo a Luino, in riferimento alle opere sereniane 'locali', ma anche alle altre che citano implicitamente il suo paese natale, possiamo percepire la realtà «che fermenta e prolifera»[19], tentando di conoscerla in tutta la sua tessitura e, andando in profondità, attraverso una lettura stratigrafica, possiamo forse scoprire tutte quelle connessioni, quei legami che Sereni ha costruito con le persone, con i luoghi. Legami che, come si precisava, consentono di capire la sua opera sempre più a fondo[20] e di contestua-

[18] La Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose d'interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio fu istituita con l. 26 aprile 1964, n. 310; i suoi lavori, articolati in *Dichiarazioni*, si conclusero nel 1966.

[19] Sereni, *Dovuto a Montale*, p. 149.

[20] Questo punto rinvia a una caratteristica potente e suggestiva che contraddistingue un'opera d'arte, un bene culturale dalle altre 'cose': la sua imprendibilità ovvero l'impossibilità di una sua conoscenza totale e definitiva. Anche la scienza giuridica ben

lizzarla, oggi. Ne fanno parte anche i colori, *in primis* del suo lago e del suo cielo, gli umori e gli odori di una terra d'acqua e di vento, i rumori di una città di frontiera con le sue ansie e inquietudini: quel paesaggio umano e culturale, che ci restituisce elementi imperdibili per ricomporre il suo mondo poetico e reale. Tanto più se pensiamo al suo desiderio di «entrare nel vivo della vita del posto»[21]. Ognuno dei luoghi che Sereni ha citato, descritto, a volte rinominato[22], non è più lo stesso quando lo si frequenti dopo averlo conosciuto attraverso le sue parole. I nostri sensi vengono ingaggiati e la nostra attenzione ridestata, innescando un processo profondissimo di riconoscimento che ha molto a che fare con l'«interesse culturale», che contraddistingue il «patrimonio culturale», e che il 'monumento', nella sua densità etimologica, ricorda e segnala. Lo ho detto benissimo Francesca D'Alessandro da uno di questi luoghi emblematici e sospesi, la terrazza dell'omonima poesia di *Frontiera*:

Ogni volta che lo sguardo del poeta si posa su un paesaggio, su uno scorcio, su un vicolo o un vecchio muro, su una torre o una terrazza, su una curva a strapiombo sul lago, ne scopre le pieghe profonde non visibili alla percezione immediata e le porta alla luce una volta per tutte. Da quel momento quel paesaggio diventa un luogo dell'anima, si carica di significati simbolici e di rimandi ulteriori, che non potranno più restare non visti e diventeranno addirittura palesi e irrinunciabili per chi abbia a mente quei versi. Possiamo dire insomma che non soltanto i testi poetici costituiscono un monumento donato alla memoria collettiva come garanzia di civiltà, ma contribuiscono essi stessi a creare monumenti, in quei luoghi che di volta in volta divengono indimenticabili e al contempo rivelatori di implicazioni sempre nuove[23].

conosce questo aspetto, che spesso si confronta, e scontra, con i principi di certezza e stabilità propri del diritto.

[21] Sereni, *Dovuto a Montale*, p. 148.

[22] Si tratta a volte di micro-toponimi che solo la comunità locale conosce e che spesso vengono tramandati solo oralmente in un processo 'tradizionale' del tutto particolare e fragile in quanto legato alle persone e alla loro memoria.

[23] Trascrizione mia di una conversazione con Francesca D'Alessandro tenuta all'Archivio Sereni in occasione di un laboratorio di poesia organizzato a Palazzo Verbania il 23 marzo 2023. Cfr. inoltre come, nello stesso contesto, Judith Ferioli ha descritto l'atmosfera dell'Archivio (anche in questo caso si tratta di una mia trascrizione): «Un silenzio devoto accoglie il fremito dei manoscritti che si sfogliano una volta entrati nelle sale del Fondo. Quelle carte che sono l'unica ricchezza di un poeta, "i miei

Da qui deriva, sul piano delle fonti e della metodologia della ricerca, un dialogo costante anche con l'archivio storico comunale che restituisce date, nomi, fatti accaduti che stazionano, mediante le carte, nella memoria di una comunità in attesa di adeguata ricollocazione.

L'Archivio Sereni come archivio letterario di persona del Novecento, di proprietà di un ente locale, suggerisce numerose ulteriori e più ampie questioni, a partire dalle ragioni della 'conservazione del Novecento'[24]: «Perché biblioteche e archivi dedicati al Novecento o che comunque conservano oggetti novecenteschi hanno bisogno di riflessioni speciali? Non è un secolo come gli altri?». Tra le ragioni, ognuna delle quali apre grandi spazi di riflessione, oltre a quelle che riguardano le tipologie di materiali o la rivoluzione tecnologica avviata nel secolo scorso, una ribadisce quanto detto fin qui: «Non si cercano più soltanto le carte immortali, le opere d'arte oggettivate in un foglio scritto: in una parola, l'autografo. Si cercano tutte le tessere che servano a ricostruire il mosaico, e in un mosaico nessuna tessera ha meno valore dell'altra». Con riferimento ai profili giuridici, secondo la prospettiva adottata, potremmo definire un archivio letterario personale del Novecento come un bene culturale 'emergente', evidenziando l'emergere appunto di questioni giuridiche, e meta-giuridiche, di specifica acutezza problematica in materia di consultabilità, diritto d'autore, tutela dei dati personali a fronte della presenza di quel dialogo riservato e intimo che i carteggi, che costituiscono una sezione importante dell'Archivio luinese, ci restituiscono con altri grandi autori del Novecento e con i loro eredi. Anche il concetto di tutela, cardinale in materia di patrimonio culturale, se applicato all'Archivio Sereni ne conferma la più severa e lungimirante ambizione: tutelare non significa solo difesa materiale e fisica del bene, ma anche attribuzione continua dei significati che

beni", come Sereni stesso le definisce in *Un sogno*. La storia e la quotidianità tornano a fronteggiarsi sulla copertina sgualcita di un quaderno. Nelle pagine ingiallite i versi immortali e le cassature, la forza dirompente della parola e la fragilità del tratto di inchiostro sulla carta». Si cita l'iniziativa anche per evidenziare un'altra sfida importante che riguarda il patrimonio culturale in genere e dunque anche l'Archivio: quella educativa. Sia concesso il rinvio ad A. Palomba, L. Salvemini, T. Zanetti, *Arte e legalità. Per un'educazione civica al patrimonio culturale*, Milano 2018.

[24] Per le due citazioni che seguono e, più in generale, un'analisi degli aspetti cui si è accennato si veda: L. Crocetti, *Che resterà del Novecento?*, «IBC», 9/3, 2001. Sull'argomento risultano importanti I. Zanni Rosiello, *Gli archivi tra passato e presente*, Bologna 2005, e Id., *Gli archivi nella società contemporanea*, Bologna 2009.

esso conserva, attraverso lo studio, la ricerca, l'incontro. Così l'Archivio diventa un luogo vivo, di quella «vita che passa» e «si rinnova»[25], attuando quella preziosa operazione di risignificazione che ravviva e rende autentico il dialogo profondo e sincero con il presente. L'Archivio Vittorio Sereni si configura, dunque, come un terreno privilegiato di analisi anche in materia di patrimonio culturale, capace di mettere a giorno, soprattutto all'altezza di lettura del lavoro archivistico, delle attività di tutela e di consultazione-fruizione per la ricerca scientifica, questioni comuni a molte tipologie di beni culturali, ma che qui assumono una specificità, evidenza e urgenza formidabili rappresentando nuovi stimoli anche per la scienza giuridica.

Queste le sfide alle quali il titolo vuole riferirsi e che qui, in via del tutto preliminare e in forma panoramica, sono solo state accennate per allestire uno spazio di riflessione condivisa. L'Archivio è pertanto un organismo vivente, in costruzione, in continua evoluzione. Un caso recente, tra i numerosi, lo conferma: la visita dell'erede di un'autrice, che conobbe e lavorò con Sereni, che si è ritrovata a ereditare l'archivio della persona cara scomparsa, salvando dalla dispersione e dalla dannazione carte preziosissime: una sorta di 'tutela estesa', formula maldestra e non tecnica ma ci si augura efficace, per descrivere quanto possa diventare reticolare e contagiosa l'operazione di salvaguardia e conoscenza dei beni culturali. In conclusione, scomodando le parole di Sereni, si potrebbe definire l'Archivio, il suo, come «un progetto sempre in divenire sempre | 'in fieri'»[26] così come la vita, o meglio le vite, che esso conserva e ancora racconta.

Tiziana Zanetti

[25] V. Sereni, *Un'idea per il 'Furioso'*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013, p. 942.

[26] V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano 1995, p. 233.

«Sono quasi in sogno a Luino»

Quando Sereni lascia Luino ha undici anni, ha concluso la quinta elementare ed è l'unico dei bambini della sua classe destinato a continuare gli studi (figg. 1-2). A Luino il ginnasio inferiore non c'è. Varese è troppo lontana e malservita (un'ora e mezzo con la piccola tramvia con cui qualche volta si sarebbe spostato anche da adulto, come testimonia il viaggio suo e di Vasco Pratolini in una mattina di febbraio, quella da cui nasce la prosa *Il volto di Dio*[1]). Il padre Enrico, funzionario di dogana, chiede il trasferimento a Milano ma la sede non è disponibile, al contrario di quella bresciana, dove Sereni studia al liceo Arnaldo («gli anni facili, e ruggenti, di Brescia»[2], come li definiva).



1.

[1] V. Sereni, *Il volto di Dio*, «Provincia. Arti e lettere», 7 febbraio 1948, p. 1. Sereni ricorda nel testo il breve passaggio da Luino in compagnia di Pratolini in occasione del premio Libera Stampa assegnato allo scrittore toscano nel dicembre 1946 per *Cronache di poveri amanti*. Sereni ebbe il secondo premio per l'inedito *Diario d'Algeria*, *ex aequo* con Umberto Bellintani.

[2] Id., *Gli anni facili e ruggenti di Brescia*, «Il Bruttanome», 1/1, 1962, pp. 4-13.



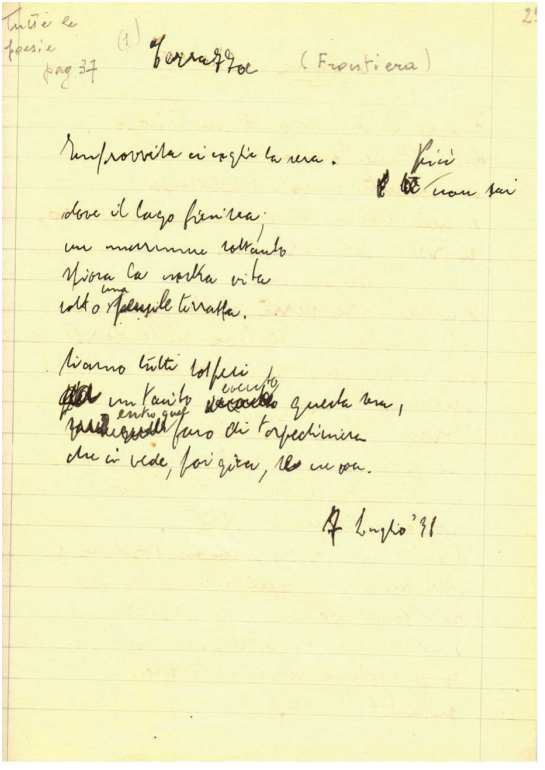
2.

Nel 1932 la famiglia si trasferisce a Milano, dove Sereni inizia l'università (qualche mese a Giurisprudenza, poi a Lettere); a Luino in quegli anni giovanili torna più volte, non in una casa propria ma dai parenti della mamma, e precisamente dall'unica cugina di lei, Artemisia Pozzi, sorella di Michele, detto Michelino, cui è dedicata *Intervista a un suicida*: l'uomo, tentando fino all'ultimo di difendersi dall'accusa di ammanco nelle casse del Comune, lasciò scritto di incidere sulla lapide 'Michele Pozzi, ragioniere', rivendicando così d'aver sempre rispettato la propria professione.

Sereni rimane a lungo a Luino nell'estate del 1937, quella di *Terrazza* (figg. 3-4) e di *Inverno a Luino*, quella che in *Ecco le voci cadono…* si chiude con la netta sensazione di una giovinezza insidiata dall'ombra crescente della guerra (il 1938 è l'anno del servizio militare, poi ci sarebbero stati la campagna di Grecia, il fronte francese a Garessio, l'invio in Sicilia con la cattura a Paceco, Trapani, il 24 luglio 1943, i due lunghi anni di prigionia in Africa del Nord). Quell'estate fu memorabile, per qualche verso mitica, e di essa continuamente emergono dettagli, come è successo recentemente quando un vecchio amico di Sereni, ingegnere in pensione e appassionato storico locale in attività, Pierangelo Frigerio, mi ha parlato di Marta, l'amica di famiglia che viveva sullo stesso pianerottolo della casa d'infanzia di Sereni. Fu Marta che gli affittò una delle stanze del proprio appartamento per trascorrervi (l'avrebbe raggiunto anche l'amico Giosue Bonfanti, il 'Fedelissimo') quel periodo a proposito del quale non si era mai riusciti



3.


Tutte le poesie pag 37
(1)
(Frontiera)
Improvvisa ci coglie la sera.
Dove il largo frémito
un murmure soltanto
vivra la morta vita
Siamo tutti soffici
Quieta sera,
Fuoco di torpediniere
Luglio '91

4.

a individuare il luogo di vacanza. Marta era un'infermiera dell'allora piccolissimo ospedale di Luino, era molto devota, era stata delusa da un amore infelice, dall'uomo che credeva di sposare, e io non ho potuto non pensare che le parole di *Ancora sulla strada di Creva* attribuite in forma dubitativa alla nonna incontrata da Sereni in forma di impalpabile parvenza sulla strada che dalla piccola frazione di Creva conduce alla diga del fiume Tresa («Poteva essere lei la nonna morta / non so da quanti anni»)[3] possano essere anche sue, perché gli «anni di navata e di corsia»[4] si addicono meglio a lei che alla decisa nonna Michelina Pozzi che aveva rifiutato al parroco di Luino un piccolo terreno della sua famiglia perché vi fosse costruito l'asilo infantile (quell'asilo fu poi realizzato, ed è ancora in attività, a pochi metri dalla chiesa del cimitero e dal «muro dei morti»[5] dell'omonima poesia, e in quell'asilo sono tuttora conservati i ritratti dei cinque benefattori tra cui Luigi Colombi, nonno di Sereni).

A Luino Sereni tornò sempre dal dopoguerra in poi e dai versi di *Un ritorno*, in cui il lago diventa l'«attonito specchio»[6] il cui si riflette lo smarrimento della guerra e della prigionia, all'ultima prosa composta pochi giorni prima della prematura scomparsa il 10 febbraio 1983, quel *Dovuto a Montale* che su Luino si apre e si chiude, il luogo natio sarebbe stato un motivo ricorrente e anche consolante:

> Dai versi di Montale [si riferisce a *Eastbourne*], già l'ho detto, vedevo trapelare il possibile o supposto 'romanzo'. Non diversamente il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge: una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso. Figure che si sfiorano appena muovendosi nel paese e nella sua aria […]. Ai margini del paese visibile. Se ne indicassi qualcuna nominandola, senz'altro si banalizzerebbe si sbriciolerebbe quella che può parere e non è e non ammette di essere nient'altro che una mia fantasia; e che invece, finché durano sensi e memoria, si sforza di essere percezione di realtà che fermenta e prolifera[7].

[3] Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano 1995, p. 161.

[4] *Ibid.*, p. 162.

[5] *Ibid.*, p. 179.

[6] *Ibid.*, p. 108.

[7] V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano 1998, p. 149.

È vero, il posto di vacanza sarebbe stato sostituito dall'amatissima Bocca di Magra, però per Luino Sereni, a partire dal 1978, pensò, con Piero Chiara e i carissimi amici Claudio e Silvio Barigozzi e con Daniele Piccardi, a una pubblicazione annuale che si chiamò «La Rotonda», come lo slargo che domina il lago, una pubblicazione che gli avrebbe dato l'occasione di tornare a scrivere a lungo di Luino ma soprattutto di frequentare con regolarità il paese per le riunioni che ogni mese si tenevano nello studio dell'amico geometra Piccardi e che vedevano Sereni partire per tempo da Milano per passare puntualmente a prendere Piero Chiara, che ha condiviso con lui l'intensità di quelle giornate luinesi fortemente volute in un'epoca il cui il lavoro alla Mondadori, dopo la morte di Alberto nel 1976, era più impegnativo (e per certi versi delusivo) che mai.

Questo lungo preambolo serve per affermare con certezza una cosa: Sereni sarebbe felice di sapere il suo archivio a Luino, di sapere che tutto quello che ha conservato e che la moglie Maria Luisa ha diviso, ordinato e annotato a matita con la sua grafia minuta per dare conto di dati che a distanza di anni sarebbero stati irrecuperabili (porterò poi un esempio) si trova adesso di fronte alla sua casa di bambino, a pochi metri in linea d'aria e con una magnifica prospettiva su di essa oltre che sul lago nell'attuale Palazzo Verbania, un tempo albergo Kursaal del *Piatto piange* di Sereni e di Chiara, luogo di ritrovo, centro culturale, cuore del paese.

Perché un archivio stia però in un piccolo centro bisogna riflettere su che cosa sia un archivio di persona e su che cosa richieda per essere una presenza viva e contestualmente importante. L'archivio di Sereni è arrivato a Luino nell'autunno del 1999 e la Regione Lombardia, che ne è comproprietaria con il Comune, ha subito chiesto di ordinarlo secondo i criteri allora in uso, quelli del sistema Sesamo 4, forse non molto efficaci col senno di poi dato che imponevano il raggruppamento delle diverse redazioni di ogni testo in un'unica unità archivistica (ricondurre a unità abbozzi e frammenti a volte dispersi è operazione rischiosa anche per chi conosce le carte che sta ordinando). Molto più sicuro il criterio successivo, che ha previsto che ogni singolo documento venisse individuato e descritto a sé e che la relazione con altre eventuali redazioni fosse stabilita attraverso opportuni rimandi. Ordinare un archivio di persona significa prima di tutto riconoscerne la fisionomia e mantenere traccia, nel caso di classificazioni diverse dall'impianto iniziale, della forma originaria, imprescindibile per definirne la genesi e la progressiva costituzione. Nel nostro caso la prima distinzione ha riguardato la materialità dei documenti e ci ha portato



5.

a riunire in serie distinte i quaderni, i fogli sciolti, i fascicoli di bozze di stampa e le lettere (fig. 5). Delicata la ricognizione sui quaderni: a fronte di casi in cui essi contengono i testi, spesso in redazioni plurime, di una sola raccolta (come succede per *Frontiera* e per quello quasi in pulito di *Diario d'Algeria* in cui si conservano trascritti i testi inizialmente affidati a fogli sciolti che Sereni ha portato con sé dalla prigionia) ce ne sono molti altri, la quasi totalità, in cui i quaderni sono dei veri e propri zibaldoni in cui versi, abbozzi di versi, semplici tentativi anche di un verso solo si alternano a stesure più o meno compiute di testi tradotti (altro grande versante dell'opera di Sereni) e a pagine e pagine in prosa sempre ampiamente rielaborate: una vera sfida che attende i futuri editori. I fogli sciolti, distinti in poesie, prose e traduzioni, presentano anch'essi la stessa tipologia documentaria, con abbozzi e frammenti, redazioni parziali e complessive e testi completamente cassati. Fondamentale, nel loro censimento, individuare il collegamento con quanto collocato altrove, in altri fogli sciolti o nei quaderni, in modo da ricreare a distanza la mappa della loro progressiva elaborazione. Ai materiali manoscritti si aggiungono i molti dattiloscritti, a loro volta fitti di correzioni e seguiti da copie in pulito destinate a correzioni ulteriori (per le prose un ampio campo d'indagine), le bozze di stampa e i molti carteggi, distinti nelle tre diverse sezioni delle lettere dei vari corrispondenti a Sereni, delle fotocopie di lettere di Sereni ad altri, dei carteggi relativi all'attività di direttore editoriale della Mondadori, la



6.

cui parte più consistente si trova presso la Fondazione Mondadori di Milano. Infine i libri, che ricoprono adesso la parete dell'archivio che dà sul lago e quelle dello studio ricostruito con gli scaffali e la scrivania originali (figg. 6-7). Un continuo richiamarsi, una continua necessità di tenere ben fisso il bandolo di fili che si sviluppano in sedi e tempi diversi, anche cronologicamente distanti; la necessità di lasciare tutto



7.

invariato ma appunto di richiamare tutto a distanza perché le sottili trame si ricompongano anche là dove sono meno visibili, nella variabile alternanza di poesie, prose e traduzioni. Sereni a proposito della sua poesia parlava di «organismo vivente»[8] e un organismo vivente l'archivio lo è fino in fondo, e lo è soprattutto se i sottili, a volte impercettibili richiami sono tutti puntualmente individuati perché possano essere interpretati da chi delle carte ancora da studiare si occuperà.

Mi piace a questo punto ricordare due casi tra i molti in cui la voce di Sereni si interseca con quella di altri scrittori in un colloquio sempre denso di suggestioni che sono a volte confronti stimolanti e produttivi, altre bilanci provvisori o definitivi:

1) scrivendogli il 27 aprile 1964 da New York (da quella che «se fosse stata così com'è oggi anche 50 anni fa, avrebbe potuto essere una Patria ideale»)[9], Ungaretti lo invita a tenerlo aggiornato:

> Lavora, e dammi Tue notizie e del tuo lavoro. Lettere come quella che ho ricevuto da Te, sono il solo conforto che mi conceda ormai la vita. Ogni Tua cosa io la leggo con attenzione, e non solo con attenzione, ma con quel moto di appassionata curiosità che mi muoveva verso una mia poesia quando vedeva per la prima volta la luce, stampata: vi cerco conferma d'una mia conoscenza della realtà, e la realtà non può conoscersi che per voce di poesia[10].

Ungaretti anni prima l'aveva fatto in qualche caso partecipe degli sviluppi della propria scrittura mandandogli versi in via di elaborazione, come succede nel gennaio 1949 con alcune strofe di quella che diventerà *Canzone*, il primo testo della *Terra Promessa*, strofe che abbiamo segnalato al curatore dell'edizione commentata perché le inserisse a loro luogo.

2) In un altro caso è Sereni che scrivendo a Vigorelli della genesi della poesia *Diana* rimanda per quella immagine a suggestioni diverse:

> ecco questa *Diana* che può essere la M[aria]. L[uisa]., una ragazza del Tenca o addirittura la povera Harlow. Dipende dalla gestazione laboriosissima e difficoltosa di questa lirica. E quella morte può essere morale e fisica, distanza e oblìo, a piacere. Col senso, da parte mia, di qualcosa che irrimediabilmente è

[8] V. Sereni, *La musica del deserto*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano 2013, p. 864.

[9] V. Sereni, G. Ungaretti, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di G. Palli Baroni, Milano 2013, p. 155.

[10] *Ibid.*

perduto, accresciuto da questo prossimo materiale partire e dalla nostalgia di quello che *non* è stato vissuto[11].

Di quella ragazza del Tenca, Liliana Latis, abbiamo quattro lettere, tra cui quella del 29 settembre 1938[12], in cui scrive:

E ora la lascio con le sue fatiche [Sereni è militare], perché devo andare a sentire il giornale radio: ci sono in giro cose troppo importanti per poterlo trascurare, e una guerra non sarebbe proprio il mio più vivo desiderio.

Sull'ultimo dei tre fogli Maria Luisa Sereni annota a matita: «è morta in un lager».

Perché serve un Archivio? perché altrimenti la voce di Sereni sarebbe 'solo' quella consegnata alla redazione definitiva dei testi pubblicati e tutto il magmatico mondo che li ha generati resterebbe un abisso insondabile in cui non si identificherebbero mai le stesure che sono per un attimo o per anni esistite e resistite con il loro carico di vita e di verità, per quanto progressiva. E mancherebbero gli infiniti intrecci con tante voci del Novecento che nei carteggi che man mano vengono pubblicati sono vitali più che mai. E non ci sarebbe Liliana Latis che condivide con l'Anna Frank di *Amsterdam* non solo la banalità ma l'intollerabilità del male. Sereni in questo è perentorio e nel finale di *Volendam* ci dice perché scrive è un dovere:

Non si tratta
di rappresaglia o rancore.
Ma d'inflessibile memoria[13].

Un lontano nipote di Liliana ci ha contattati proprio nello scorso Giorno della Memoria per dirci che ha materiali per noi. Ecco dimostrato a cosa serve un archivio: a sapere, a capire, a non dimenticare.

Barbara Colli

[11] Sereni, *Poesie*, p. 327.

[12] Luino, Archivio Vittorio Sereni, b. 37, fasc. 711.

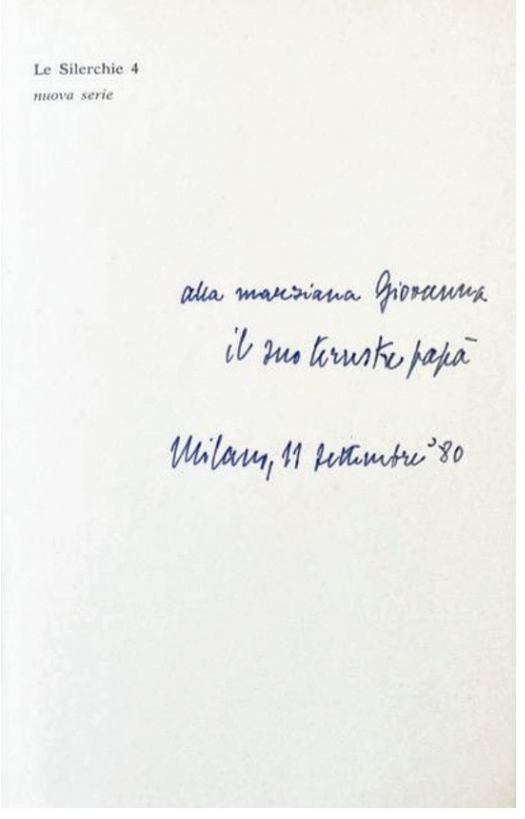
[13] *Ibid.*, p. 173.

POSTFAZIONE

Una marziana a Pisa

«Alla marziana Giovanna | il suo terrestre papà».

Questa la dedica di mio padre sulla copia a me destinata della prima edizione de *Il sabato tedesco*, del luglio 1980. Mi è tornata in mente quando gli organizzatori mi hanno gentilmente offerto la possibilità di inserire qualche mia parola negli atti del convegno. Ma ecco che si pone una questione non da poco: in mezzo a tanti autorevoli interventi di studiosi, cosa può dire chi non ha altra qualifica in questo contesto se non quella di essere figlia del poeta, oltretutto considerata aliena da lui stesso?


Le Silerchie 4
nuova serie

alla marziana Giovanna
il suo terrestre papà

Milano, 11 settembre '80

Scartando l'aneddotica familiare, che mi pare del tutto fuori luogo, evitando per ragioni di competenza qualsiasi considerazione di natura critica sull'opera paterna e sui numerosi studi di cui è stata oggetto, non mi resta che la cosa più ovvia da fare, cioè esprimere la mia gratitudine per quelle due bellissime giornate di giugno dedicate a Sereni, in un'atmosfera accogliente e respirabile anche per una presunta marziana. Tuttavia voglio sottolineare che non si tratta di un favore fatto a me, anzi non si tratta proprio di un favore, perché la poesia di Sereni è oggetto di attenzione, direi crescente e mai sollecitata, negli ambienti universitari ma anche sui quotidiani, nei blog, tra i giovani, perfino nelle cronache sportive.

Le ragioni di ciò si trovano ben espresse da coloro che si sono dedicati con passione – che al convegno ho percepito autentica – allo studio della sua opera, i cui preziosi interventi sono raccolti in questo volume. Questa attenzione, calda e perfino affettuosa, troverebbe mio padre sbalordito (o «stupefatto», per usare un termine a cui ricorreva spesso) e molto grato e commosso. Purtroppo a rappresentarlo sulla Terra ci sono solo io – lui forse è su Marte – ma non credo di sbagliare a farmi portavoce dei suoi sentimenti e della sua gratitudine.

Vorrei però dare la parola anche a mia sorella Silvia, che nel suo libro *Un mondo migliore. Ritratti* ha accennato in modo per me pienamente condivisibile (e credo anche per Pigot, la nostra sorella maggiore), alla natura del rapporto con nostro padre:

> Nella sala dei ritratti che ho voluto allestire manca un personaggio per me fondamentale, quello, tra l'altro, senza il quale questa sala non l'avrei mai potuta immaginare: mio padre Vittorio. Ma manca per buone ragioni. Prima di tutto un ritratto di questi non basterebbe. Oppure sarebbe troppo. Perché, se da un lato la distanza tra me e lui era, per via del nesso parentale, ravvicinata, dall'altro, nello stesso tempo, era smisurata. Il rapporto era esclusivamente quello che ci può essere con un padre. Un padre paziente, tenero, per nulla pedagogico o autoritario, estremamente rispettoso dell'autonomia che considerava giusto lasciare a noi figlie. Quindi una relazione fatta di consuetudine e di famigliarità ma che non contemplava un confronto diretto di idee o di modi d'essere.
>
> Un unico episodio, secondo me significativo, che ho già avuto occasione di raccontare. Siamo, mia madre e io, sul divano del soggiorno di via Paravia. Mia madre, che un po' più pedagogica di lui era, mi sollecita a leggere insieme un paio di poesie, mi pare, di *Stella variabile*. «Questo verso può essere interpretato in questo modo» dice. Poi, a voce più alta, rivolta a mio padre che stava come al solito al tavolo del suo studio nella stanza di fianco: «Non

è così, Vit?» Risposta: «Anche.» E la stessa cosa si ripete per altri passi. Nulla. Ma, in realtà, una sintetica lezione sulla poesia, dal momento che la poesia è interpretabile in tanti modi e a diversi livelli, non necessariamente contemplati dall'autore.
Quante volte mi sono chiesta: «Ma cosa direbbe lui di questo?» Oppure: «Perché non gli ho mai domandato di quest'altro?» Ma così è la vita. A un certo punto sembra che il tempo sia stato smisurato. Ma, anche, che sia mancato. E poi lui, come si sarà capito, era di poche parole[1].

Giovanna Sereni

[1] S. Sereni, *Un mondo migliore. Ritratti*, illustrazioni di G. Sereni, Milano 2019, pp. 16-8.

Indice dei nomi*

Adorno, Theodor W., 44 e n
Ainis, Michele, 108n
Alain-Fournier (Henri-Alban Fournier), 44
Alfano, Giancarlo, 16n, 74n
Alighieri, Dante, 29-30, 71
Allegri, Mario, 84n
Anceschi, Luciano, 48, 51, 58, 60, 63, 65
Antonielli, Sergio, 28

Bachelard, Gaston, 40 e n
Bachtin, Michail, 36n, 37, 39, 96n
Baldi, Valentino, 17n
Balduino, Armando, 48n
Banfi, Antonio, 8, 12, 18 e n, 19, 30, 31n, 74n, 75n, 79n
Barbati, Carla, 106n
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 93n, 97n
Barenghi, Mario, 17n
Barigozzi, Claudio, 96n, 117
Barigozzi, Silvio, 117
Barile, Laura, 31n, 91n
Barthes, Roland, 40 e n
Beccaria, Gian Luigi, 108n
Bellintani, Umberto, 113n
Bellomo, Leonardo, 84n
Benjamin, Walter, 39
Bertolucci, Attilio, 52n, 56n, 63 e n, 79
Betocchi, Carlo, 7, 36n, 58 e n, 64
Bettarini, Rosanna, 26
Bianchi, Bianca, 58n
Bogliolo, Giovanni, 102n
Bonfanti, Giosue, 35n, 114
Bonfanti, Maria Luisa, 117, 120-1
Borio, Maria, 15
Bortolotto, Mario, 44n
Brugnolo, Furio, 78n

Camon, Ferdinando, 97 e n
Campana, Dino, 29, 36n
Campeggiani, Ida, 84n
Cappelletto, Chiara, 105n
Caproni, Giorgio, 7, 11-2, 16n, 102n
Cardarelli, Vincenzo, 36n, 52 e n, 53, 60
Carducci, Giosué, 63-4
Caretti, Lanfranco, 26, 91n
Carletti, Beatrice, 49n
Carrai, Stefano, 9, 19, 26n, 61 e n, 73
Casagrande, Ottavia, 7-8, 18n, 19, 90
Casini, Lorenzo, 106n
Cattaneo, Michel, 7-8, 19, 30n, 70n, 73, 79n, 98n, 102
Cepraga, Dan Octavian, 54n
Char, René, 28-9
Chiara, Piero, 94 e n, 98n, 105n, 117
Chiodo, Simona, 105n
Cicerone, Marco Tullio, 62
Cipriani, Stefano, 74n
Colli, Barbara, 8, 35n, 97n, 105, 106n, 121
Colombi, Luigi, 116
Contini, Gianfranco, 26
Corazzini, Sergio, 36n, 55
Cordibella, Giovanna, 25n, 31n
Cortellessa, Andrea, 17n, 31n, 59 e n
Corti, Maria, 26
Crocco, Claudia, 84n
Crocetti, Luigi, 111n

Daino, Luca, 23n
D'Alessandro, Francesca, 31n, 65n, 75n, 110 e n
D'Annunzio, Gabriele, 64
De Luca, Bernardo, 75n, 79n
Debenedetti, Giacomo, 75n, 80
Del Vivo, Caterina, 108n

* Il nome di Vittorio Sereni, data la frequenza delle occorrenze, non è indicizzato.

Di Dio, Tommaso, 16n
Diaco, Francesco, 23n
Dolfi, Anna, 24n, 49n
Dorfles, Piero, 107n

Esposito, Edoardo, 7, 15n, 31n, 94n

Fassanelli, Rachele, 78n
Ferioli, Judith, 110n
Fiori, Umberto, 15n
Fiorillo, Mario, 108n
Fioroni, Georgia, 7, 19n, 47n, 52, 62, 65-6, 70n, 86 e n, 87n
Flaubert, Gustave, 102 e n
Formaggio, Dino, 8
Forti, Marco, 79n
Fortini, Franco, 14, 23 e n, 36n, 87, 102
Foscolo, Ugo, 53
Franceschini, Francesco, 109
Francese, Franco, 33, 34n
Frank, Anna, 121
Frasca, Gabriele, 17n
Frigerio, Pierangelo, 114

Gallo, Niccolò, 11, 95 e n, 96
Gatto, Alfonso, 35, 36n
Gavazzeni, Franco, 27n
Genetelli, Christian, 7, 24n
Ghidinelli, Stefano, 100n
Giannini, Massimo Severo, 107n
Giannini, Stefano, 95n
Giovannetti, Paolo, 17n, 25n
Giovannuzzi, Stefano, 77 e n
Girardi, Antonio, 84n
Giudici, Giovanni, 7, 36n
Giuffrida, Armando, 108n
Giusti, Simone, 84n
Govoni, Corrado, 55, 64
Gozzano, Guido, 43 e n, 55-6, 60
Grignani, Maria Antonietta, 17n
Grossi, Paolo, 16n

Husserl, Edmund, 12

Ingarden, Roman Witold, 18n
Inglese, Andrea, 16n

Isella, Dante, 16, 19n, 20n, 22n, 24n, 25, 26 e n, 29n, 32 e n, 33, 35n, 43 e n, 44n, 47 e n, 48 e n, 50 e n, 51, 54n, 58 e n, 66-7, 70, 71n, 86n, 92n, 112n, 116n

La Porta, Filippo, 17n
Latis, Liliana, 121
Lazzarini, Anna, 39n
Lemme, Fabrizio, 107n
Lenzini, Luca, 8, 21 e n, 23n, 31 e n, 32 e n, 42n, 43n, 44n, 45, 50 e n, 53n, 54n, 64n, 68, 70
Leopardi, Giacomo, 53, 65
Lombardi, Veronica, 31 e n, 32 e n
Lonardi, Gilberto, 64n
Lorenzini, Niva, 49n
Lukács, György, 102
Luzi, Alfredo, 52n, 79n
Luzi, Mario, 7

Magherini, Simone, 30n, 71n
Magrini, Giacomo, 29 e n
Manzoni, Giacomo, 44n
Marchesini, Matteo, 17n
Marianni, Ariodante, 73n
Marrucci, Marianna, 17n
Marsilio, Morena, 17n
Martignoni, Clelia, 8, 27n, 34, 49n, 50 e n, 54n, 58 e n, 66n, 70, 71n
Matt, Luigi, 17n
Mazzoli, Lella, 107n
Mazzoni, Guido, 16n, 17 e n
Meazza, Carlo, 105
Mengaldo, Pier Vincenzo, 7-8, 15 e n, 16, 19 e n, 20 e n, 23n, 25, 26 e n, 32, 36 e n, 48n, 51n, 53n, 55 e n, 56 e n, 57 e n, 60n, 64n, 65n, 68n, 70n, 73n, 83n, 91n, 92n
Milani, Filippo, 17n
Mondadori, Alberto, 117
Montaigne, Michel de, 27
Montale, Eugenio, 12, 26, 36n, 54, 65, 68, 84-5, 116
Morbiato, Giacomo, 84n
Moretti, Marino, 55
Morinini, Ariele, 92n
Motta, Uberto, 8, 30 e n, 48n, 71 e n

Novelli, Mauro, 94n

Ogden, Thomas H., 40n
Ossola, Carlo, 107n

Paci, Enzo, 8, 18 e n, 28, 79n
Pagliardini, Angelo, 54n
Paino, Marina, 52n, 59n
Palazzi, Anna, 107n
Palli Baroni, Gabriella, 52n, 120n
Palomba, Annalisa, 111n
Papi, Fulvio, 31n
Parronchi, Alessandro, 35 e n
Pascoli, Giovanni, 60
Pellini, Pierluigi, 70n, 98n
Peri, Lorenzo, 66n
Piacesi, Walter, 21n
Piasentini, Andrea, 7
Piccardi, Daniele, 117
Piccini, Daniele, 96n
Policastro, Gilda, 17n
Pozzessere, Giorgio, 51n
Pozzi, Antonia, 8, 56, 58n, 65 e n
Pozzi, Artemisia, 114
Pozzi, Michele (detto Michelino), 98, 114
Pozzi, Michelina, 116
Pozzi, Roberto, 65
Pratolini, Vasco, 35, 113 e n
Proust, Marcel, 102

Quasimodo, Salvatore, 65

Raboni, Giovanni, 18n, 36n, 84n, 85 e n
Raboni, Giulia, 15 e n, 18n, 19n, 22n, 35n, 43n, 47n, 73n, 82n, 86n, 96n, 100n, 105n, 112n, 116n, 120n
Raffaeli, Massimo, 15n, 19n
Rebora, Clemente, 84 e n, 85
Rebora, Roberto, 84n
Rimbaud, Arthur, 29
Risi, Nelo, 36n
Riva, Franco, 21n
Roncoroni, Federico, 94n
Rossi, Aldo, 25n
Roversi, Roberto, 7, 25n

Saba, Linuccia, 80 e n
Saba, Umberto, 75, 79
Salvemini, Leonardo, 111n
Savinio, Ruggero, 19n
Sbarbaro, Camillo, 36n, 60
Scaffai, Niccolò, 23n, 24n, 91n
Schuerch, Rudolf, 56n
Sciullo, Girolamo, 108n
Seferis, Giorgios, 18, 27
Segre, Cesare, 61 e n, 66n
Sereni, Enrico, 113
Sereni, Giovanna, 8, 105, 126, 127 e n
Sereni, Maria Luisa, vd. Bonfanti, Maria Luisa
Sereni, Maria Teresa (detta Pigot), 18n, 43n, 80n, 126
Sereni, Silvia, 8, 126, 127n
Simonetti, Gianluigi, 17n, 50 e n, 70n, 102n
Sini, Stefania, 39n
Soldini, Simone, 33n
Solmi, Sergio, 36n
Spagnol, Mario, 26
Steffanoni, Attilio, 33
Stella, Angelo, 106n
Strada Janovič, Clara, 36n
Surdich, Luigi, 24n

Tarasco, Antonio Leo, 106n
Tassoni, Luigi, 50n, 68n, 71n
Testa, Enrico, 16n, 23n, 24, 75n, 91n
Tibaldo, Valentina, 9
Trevisan, Myriam, 108n

Ungaretti, Giuseppe, 52-4, 66, 68, 71, 79, 120 e n

Vigorelli, Giancarlo, 43-4, 48 e n, 49 e n, 53-4, 60, 69-70, 120
Vittorini, Elio, 11
Vrânceanu Pagliardini, Alexandra, 54n

Williams, William Carlos, 32 e n

Zanetti, Tiziana, 8, 106n, 111n, 112
Zanni Rosiello, Isabella, 111n
Zanzotto, Andrea, 25 e n, 34
Zinato, Emanuele, 16n, 102n
Zucco, Rodolfo, 84n
Zuliani, Luca, 78n

Finito di stampare nel mese di novembre 2026
presso Digital Team S.r.l. Unipersonale
Via dei Platani, 4
61032 Fano PU

«*Tempo dieci anni, nemmeno*» raccoglie i contributi presentati al convegno che si è tenuto presso la Scuola Normale Superiore nel 2023, a dieci anni dal centenario della nascita di Vittorio Sereni (1913-1983) e a quaranta dalla sua scomparsa.
Il volume fa il punto sulle acquisizioni dell'ultimo decennio di studi dedicati al poeta e apre nuove piste di ricerca su versanti finora meno indagati della sua opera, a cominciare dalla prosa. Ne nasce un dialogo tra gli esiti di indagini recenti e le voci di maestri e maestre che hanno segnato gli studi su Sereni – a riprova di come la sua scrittura sempre in divenire non smetta di interrogare lettori e lettrici.

In copertina: Vittorio Sereni a Bocca di Magra, 1954.