

Pierluigi Pellini

LE VARIANTI DI ZENNA
SULLA POSIZIONE STORICA DELLA POESIA
DI SERENI

1.

La critica sembra avere maturato due convinzioni quasi unanimi: che Sereni non sia “poeta da «varianti»”¹; e che poco peso abbia, nell’elaborazione dei suoi componimenti, il dialogo intertestuale². Come in (quasi) tutti i luoghi comuni, non manca, in questi, un fondo di verità. Ci dice lo stesso Sereni che la sua abitudine di ritornare, anche a distanza di anni, su abbozzi poetici momentaneamente accantonati non nasce da “incontentabilità” stilistica, ma da stimoli offerti, o imposti, “dall’esistenza, dal caso, dalla disposizione

¹ D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, in V. SERENI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. XIII. Una versione più ampia del presente saggio uscirà presso l’editore Vecchiarelli in un mio volume sulla poesia del secondo Novecento, intitolato *Le toppe della poesia. Su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*. Ringrazio Furio Brugnolo e Gerardo Guccini, le cui osservazioni sulla mia relazione hanno permesso di precisare alcuni snodi dell’argomentazione.

² “Sereni non lascia leggere in controluce le sue fonti, le corde dell’allusione e della parodia gli sono estranee”: P. V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 382. Di certo, le dichiarazioni d’autore vanno sempre manipolate con prudenza; ma è quantomeno curioso notare come l’affermazione del miglior critico di Sereni sia smentita da un passo della *Nota* pubblicata in calce agli *Strumenti umani* (ora in V. SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 470): “Un’altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso”.

dell'ora"³: non *labor limæ*, dunque, nella separatezza formale della *turris eburnea*; semmai, potremmo dire, *labor experientiæ* (o dei sensi) dell'io storico. Analogamente, è poco frequente che nei testi di Sereni siano incastonati versi di altri poeti (come se ne trovano quasi a ogni pagina, per esempio, nei libri di Giorgio Orelli); è abbastanza raro che la memoria linguistica si esibisca come esplicita allusione carica di senso.

Tanto più significative sono, pare a me, le eccezioni: che forniscono uno strumento euristico decisivo a chi cerca di situare storicamente il Sereni che conta davvero – quello degli *Strumenti umani* e, almeno in parte, di *Stella variabile*.

Facciamo subito un esempio. La presa di distanze dall'ermetismo era già implicita nelle ultime poesie di *Frontiera*, e in quasi tutto il *Diario d'Algeria*⁴. Ma in modo ben più deciso è polemicamente inscritta nei primi versi di un testo di rottura come il poemetto *Una visita in fabbrica*, che negli *Strumenti* è il primo componimento di ampio respiro articolato in più sezioni, percorso da una pluralità dialogica di voci contraddittorie e collocato – per tema e scelte stilistiche – su un versante decisamente prosaico; il secondo (dopo *Ancora sulla strada di Zenna*) a impiegare sistematicamente il verso lungo che avrà un peso decisivo nelle poesie più recenti, e più belle, della raccolta. Rileggiamo questo *incipit* memorabile:

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
lontanissima una sirena di fabbrica.
Non dunque tutte spente erano le sirene?⁵

Sembra quasi incredibile che nessuno si sia accorto che si tratta di una scoperta e fortemente ironica citazione di un noto testo di

³ *Ibid.*, p. 469. Peraltro, le dichiarazioni di Sereni sono assai meno univoche di quanto sostiene Isella; e sembrano anche un poco sospette: "l'autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa"... – così un passo della già citata *Nota* agli *Strumenti umani* (*ibid.*, p. 470).

⁴ Si veda l'equilibrata sintesi di F. P. MEMMO, *Ancora sui rapporti fra Sereni e l'ermetismo*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora...)*, a cura di A. Luzzi, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1997: dove si ribadisce, contro Isella, che Sereni è da subito poeta sostanzialmente montaliano – né pienamente ermetico, dunque, né ungarrettiano (senza nulla togliere né alle evidenti tangenze con l'esperienza ermetica, né alla quasi "filiale" devozione che il poeta luinese manifesterà sempre per l'autore dell'*Allegria* e di *Sentimento del tempo*).

⁵ V. SERENI, *Poesie* cit., p. 125.

Quasimodo, *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto* (riporto i vv. 4-10; ma importano i vv. 6-7):

Così al tuo dolce tempo, cara; e Sirio
perde colore, e ogni ora s'allontana,
e il gabbiano s'infuria sulle spiagge
derelitte. Gli amanti vanno lieti
nell'aria di settembre, i loro gesti
accompagnano ombre di parole
che conosci. [...]»⁶

Nel momento stesso in cui, immergendosi nei gironi infernali della fabbrica neo-capitalista, taglia definitivamente i cordoni ombelicali che ancora lo legavano alla *koïnè* tardo-simbolista (Quasimodo ha un ruolo non secondario fra i maestri cui più o meno fedelmente si ispirava *Frontiera*), Sereni confeziona su materiali quasimodiani un elegantissimo endecasillabo (“Lietamente nell'aria di settembre”), subito parzialmente destabilizzato dalla coda ipermetra (“più sibilo che grido”). Quest'ultima, tuttavia, è pur sempre costituita da un settenario: se mentalmente segniamo un “a capo” dopo l'attacco endecasillabico, rimaniamo per ora nell'alveo delle misure metriche tradizionali.

Al livello dei significanti, l'attacco endecasillabico-quasimodiano sembra dunque preludere a una descrizione idillico-lirica, evocata al verso seguente anche dal superlativo di stampo leopardiano (“lontanissima”). Questo secondo verso è tuttavia a-metrico, scivola volutamente nella prosa sia dal punto di vista tematico sia da quello ritmico: l'idillio è spezzato, metricamente represso (se così posso dire). E i significati smentiscono ogni nostalgia lirica: se già “sibilo” e “grido” introducevano la sottile inquietudine di campi semantici estranei all'idillio, l'enunciazione esplicita dell'oggetto, e del tema dell'intero componimento (“una sirena di fabbrica”), suona brutale frustrazione delle attese “liete” che l'attacco aveva suscitato.

Non raffinati simulacri quattrocenteschi, come in Quasimodo, ma contemporanei orrori produttivi è chiamato a contemplare il lettore di Sereni. L'“ora di settembre”, evocata in *Appuntamento a ora insolita* come correlativo oggettivo della “gioia” (“quest'ora di set-

⁶ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1996, p. 105.

tembre in me repressa / per tutto un anno”), è qui preventivamente “repressa” una volta per tutte, in questa pseudo-quasimodiana “aria di settembre” che avvolge non più l’arcadia luinese degli esordi di *Frontiera*, ma gli “asettici inferni” della città industriale⁷.

2.

La fuoriuscita definitiva dall’area “novecentista” è dunque sottolineata da una chiara, e stridente, allusione intertestuale. Sul finire degli *Strumenti*, sarà ancora il rinvio a un altro testo ben presente nella memoria di tutti i lettori (ma ignorato dai commentatori) a sancire con più esattezza la nuova collocazione della poesia di Sereni. Alla fine del dialogo con l’io – un dialogo inizialmente teso e gravido d’imbarazzo, poi sereno – il padre morto, nel *Muro*, si fa portatore di un insegnamento “testamentario”, che aiuta il poeta a restituire “senso” alla realtà:

lo dice con polvere e foglie da tutto il muro
che una sera d’estate è una sera d’estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.⁸

L’allusione va a un passo celebre, programmatico, di Camillo Sbarbaro, nel componimento che apre *Pianissimo*, “Taci, anima stanca di godere”:

E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.⁹

⁷ Si legga *Appuntamento a ora insolita*, in V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 140-141.

⁸ *Ibid.*, p. 180.

⁹ C. SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1985, p. 21. A me pare che il rapporto fra il testo di Sereni e quello di Sbarbaro sia non solo fortissimo, ma anche assai facilmente reperibile. E tuttavia non stupisce che sia stato finora trascurato: perché in Italia s’è imposta un’idea assai limitata di intertestualità, intesa come fenomeno esclusivamente linguistico, e anzi essenzialmente lessicale (di qui l’aberrazione di commenti – non è però il caso di quelli sereniani – fondati sulla meccanica interrogazione di banche dati testuali). In molti casi, invece, l’intertestualità sintattica, o logico-argomentativa, o (soprattutto) tematica – nel nostro esempio tutti e tre questi elementi sono attivi – ha un’importanza ben maggiore di una mera coincidenza di parole.

In Sbarbaro, quella che potremmo definire “tautologia oggettuale” (o addirittura “tautologia materialistica”) segna il tramonto, non meno traumatico perché registrato con “rassegnazione”, del mito simbolista delle *correspondances*, che al mondo vegetale, a ogni elemento del paesaggio, e alle presenze umane conferiva – come prerequisite per un’assunzione poetica – un sovrassenso, un “valore aggiunto”, un alone d’echi appunto simbolici. Constatando, sia pure in tono minore, e con neutra pacatezza, la radicale alienazione dell’uomo moderno, che non potendo rivendicare un ruolo d’elezione nell’universo è costretto a rinunciare a ogni ambizione di armonia panica, il poeta ligure sancisce la perdita d’aura della realtà, e la perdita d’aureola del poeta; ormai cosa fra le cose, l’io non gode di uno statuto ontologicamente o gnoseologicamente privilegiato.

Di queste acquisizioni modernissime crederanno di poter fare a meno gli ermetici, ritornando – sia pure sotto il velo di una problematica complessità – a una concezione della Parola salvifica, in grado di produrre “valore aggiunto”, di sublimare le cose, e in definitiva di sostituirsi ad esse. Per Sereni, ripudiare definitivamente le proprie origini ermetiche vuol dire scrollarsi di dosso ogni residuo di simbolismo tradizionale: ritornare, cioè, alla lezione di Sbarbaro. Ma rispetto al poeta ligure, la scomparsa di ogni sovrassenso simbolico è vissuta, negli ultimi versi del *Muro*, in modi assai meno sconfortati: ché anzi produce serenità, presentandosi come pacificata accettazione (laica e materialista) della datità del reale, della cosalità delle cose; e addirittura rifonda una a-ideologica, e appunto materialistica, armonia fra io e mondo. Dopo che l’io ha fatto proprio l’insegnamento paterno, comprendendo la verità della “tautologia oggettuale”, il canto degli ubriachi acquista – anziché perderlo – un di più di significato (“ha più senso”): proprio perché, paradossalmente se si vuole, la caduta del sovrassenso simbolico, ormai sentito come inevitabilmente inautentico, rimuove le cause della cattiva coscienza del poeta¹⁰.

Il messaggio rassereneante del padre morto, che giudica e assolve con distacco e senza risentimento (come la nonna di *Ancora sulla strada*

¹⁰ Nota giustamente Luca Lenzini che il riconoscimento dell’identità delle cose a se stesse viene a colpire, non a caso, “un mito proprio del poeta, quello dell’estate”: V. SERENI, *Il grande amico. Poesie (1935–1981)*, a cura di L. Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 245. Nell’universo sereniano, questa identità, che dà tregua al rovello degli indecidibili interrogativi (esistenziali ed epistemologici) che percorrono il testo, e l’intera raccolta, non può che avere valenza positiva.

di *Creva*, e diversamente dal suicida dell'*Intervista*), consente al poeta non solo di elaborare il dolore privato per la perdita del genitore, ma anche di superare l'analogo lutto provocato dalla perdita di profumo del mondo, un lutto inscenato e denunciato a più riprese nella prima sezione degli *Strumenti* (si pensi a un testo come *Un ritorno*).

Cosicché potremmo schematizzare come segue la posizione dell'io sereniano: trauma di una perdita (d'aura, di profumo) nella prima sezione degli *Strumenti*; interrogazione fenomenologica di una realtà ambivalente, in tutta la raccolta (dove si moltiplicano i geroglifici da decrittare, le voci e i segni da interpretare); insegnamento dei morti, in *Apparizioni e incontri*; conclusivo recupero di una possibile, materialistica armonia, grazie alla "tautologia oggettuale" – cui però fa da contraltare la negatività assoluta dell'*Intervista a un suicida*; e infine attesa utopica di una parola decisiva dalla dimensione altra (il "parleranno" della *Spiaggia*). Ma in *Stella variabile* i morti non parleranno; o se lo faranno, indirettamente, sarà per esprimere un'assoluta negatività, una definitiva assenza di senso (così in *Niccolò*). Eppure, nel contesto ormai pienamente postmoderno dell'ultima raccolta, la generalizzata assenza di senso può paradossalmente rovesciarsi in recupero postumo di aura, nella deriva di un universo "plurisenso" (si ricordi la neve di *Addio Lugano bella*: "questa – notturna, immaginosa – neve di marzo / plurisensa", che ammanta la realtà di un'effimera, ma scintillante, veste simbolica¹¹). Più semplicemente: se in *Stella variabile* l'interrogazione fenomenologica degli *Strumenti* non dà più risposte, l'io può tornare a sovrimporre – con consapevole arbitrio – un significato "poetico" alle cose. Di qui il parziale (molto parziale, è bene dirlo) ritorno orfico dell'ultima raccolta: che non si comprende fuori da una riflessione sulla condizione, e sulla letteratura, postmoderna¹².

Torniamo al *Muro*: testo d'approdo, dicevo, di un percorso che porta dalla tensione ermetico-simbolista a una perplessa fenomenologia; che allontana Sereni dalla tradizione "novecentista", riallacciandosi invece all'insegnamento filosofico di Antonio Banfi, di cui il poeta luinese si era nutrito fin dagli anni dell'università. La "sera d'estate" e "il canto degli ubriachi", refrattari a ogni interpretazione simbolica, a ogni sublimazione estetica, acquistano senso –

¹¹ V. SERENI, *Poesie* cit., p. 197.

¹² Una riflessione che tarda a svilupparsi nella critica sereniana – e in genere (nonostante vari interessanti accenni) nella cultura italiana.

e valore poetico – nella loro nuda oggettività¹³. Se per Sbarbaro la caduta delle *correspondances* piombava l'io poetico in una condizione alienata, rendendolo cosa fra le cose, in Sereni rilancia il rapporto diretto, fenomenologico, fra soggetto e oggetto, di cui si sostanzia la musica perplessa, e laica, degli *Strumenti umani*. L'abbandono della poetica ermetico-simbolista non implica infatti una rinuncia assoluta a procedimenti cari alla tradizione "novecentista": in primo luogo la personificazione di elementi naturali. Si pensi per esempio alle "piante turbate" di *Ancora sulla strada di Zenna* – elementi vegetali piuttosto che animali: proprio per evitare il rischio di un'inadeguata antropomorfizzazione¹⁴.

Il punto è questo: l'"animismo" degli *Strumenti umani* conferisce al mondo vegetale una vita autonoma, indipendente e diversa da quella umana¹⁵; e perciò può dar voce, tanto spesso, alla prospettiva radicalmente "altra" dei morti. La personificazione, dunque, diversamente da quanto avviene di norma in tutta la tradizione letteraria, dal mondo classico al romanticismo al simbolismo, non è in Sereni sinonimo di antropomorfizzazione; né tantomeno presuppone una poetica dell'armonia cosmica e delle *correspondances*. E però nega la (modernistica) estraneità assoluta fra io e natura, esplorando l'ipotesi che del mondo vegetale (o del mondo degli oggetti) sia possibile dare una rappresentazione in termini di alterità e relazione.

3.

Il percorso delineato non è univoco: ha una complessità che non si lascia ridurre a facili formule (per quanto sostanzialmente valide: abbandonano del "novecentismo"; approdo fenomenologico; poetica dell'og-

¹³ Non ancora disponibili, però, come sarà in *Addio Lugano bella* e in altri testi di *Stella variabile*, a nuovi sovrassensi.

¹⁴ Come spiega il poeta stesso: cfr. *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale*, in V. SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 98-100. Analogamente, di "ribaltamento dell'effusione romantica" si discorre in *Morlotti e un viaggio (ibid.)*, pp. 119-120: "Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile" – il riferimento è a oggetti, ma non a caso è evocata la "corceccia dell'albero". Sull'animismo vegetale in Sereni restano illuminanti le brevi note di G. LONARDI, *Di certe assenze in Sereni*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985, p. 115.

getto; plurivocità, ecc.). Proprio nel momento in cui taglia il cordone ombelicale che ancora ambigualmente lo legava alla tradizione ermetica (e in genere simbolista), e cioè all'altezza della prima sezione degli *Strumenti umani*, Sereni diventa infatti sempre più, a suo modo, poeta classicista; o, per meglio dire, accentua e sistematizza una serie di procedimenti stilistici di marca classicheggiante già ben attestati nel *Diario d'Algeria*, e ne introduce altri almeno in parte nuovi, conferendo a tutti questi elementi una funzione diversa, e decisiva: di bilanciamento delle istanze prosastiche che irrompono nel dettato degli *Strumenti*. Quasi che l'abbandono del solco ben segnato della tradizione "novecentista" richiedesse per compenso (paracadute stilistico, o risarcimento psicologico) il sostegno di un'altra tradizione nobile, in grado di arginare quell'irruzione del quotidiano, del prosaico, e dei loro linguaggi, che è il tratto più vistoso, e sia pure mai sperimentalisticamente esibito, della svolta degli anni Cinquanta-Sessanta.

Il Sereni della terza raccolta è certamente erede del "classicismo paradossale" montaliano, in anni recenti valorizzato dalla critica migliore¹⁶; ma è anche affascinato (a volte oltre ogni possibile straniamento, o falso ironico) da valori, e figure retoriche, che possono genericamente ricondursi alla classicità. I tratti più caratteristici dello stile nobile degli *Strumenti*, che variamente s'intreccia con le tipiche virate prosastiche, sono: la prolessi di aggettivo e avverbio; l'insistenza degli iperbati e delle anastrofi (con tendenziale posposizione del verbo); la frequente personificazione di valori e sentimenti (per esempio: "amore" e "amicizia" in *Anni dopo*, la "gioia" in *Appuntamento a ora insolita*; e ancora, altrove: "valentia", "grazia", "cortesìa", ecc.)¹⁷. Tutte figure improntate a un decoro a volontaristico, e in certi casi riconducibili addirittura a un dettato neoclassico (anche se, non di rado, straniato): difficile indicarne l'unico modello in Montale, o in Solmi, o in Cardarelli.

¹⁵ Così Sereni: "siamo sempre più portati a considerare la loro [delle piante] esistenza come autonoma e parallela alla nostra, come un'ipotesi che si sviluppa diversamente rispetto a una origine comune, che tende ad altro sogna altro gesticola altro s'inquieta di altro" (V. SERENI, *La tentazione della prosa* cit., p. 100).

¹⁶ Cfr. almeno T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

¹⁷ Naturalmente, questi tratti stilistici (e in particolare la personificazione: come anche da esempi riportati) si rintracciano già, più sporadicamente, nel *Diario d'Algeria*. La più esatta e sintetica descrizione dello stile degli *Strumenti umani* è in G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 149-151.

Prendiamo gli ultimi versi di *Anni dopo*:

Dunque ti prego non voltarti amore
e tu resta e difendici amicizia.¹⁸

Si potrebbe sicuramente invocare un precedente montaliano – convincente per tono, situazione e torsione sintattica, quand’anche linguisticamente debole – nel primo verso di *Incontro*: “Tu non m’abbandonare mia tristezza”¹⁹. Un’altra fonte potrebbe essere l’Ungaretti classicista di *Sentimento del tempo*: “Non mi lasciare, resta, sofferenza!” (*Auguri per il proprio compleanno*)²⁰. Ma credo sia opportuno citare anche tre versi di un poeta che Sereni amava molto, Kavafis:

Serbali tu com'erano, memoria.
E più che puoi, memoria, di quell'amore mio
recami ancora, più che puoi, stasera.

Sereni riporta questi versi in un breve saggio su Kavafis, datato 1956²¹. Nella traduzione elegantissima di Filippo Maria Pontani (forse eccessivamente elegante, al punto da apparire a tratti un po' leziosa; ma certo molto apprezzata, ed esplicitamente lodata, da Sereni), il poeta greco può in effetti presentarsi come il modello, anche linguistico, di un classicismo integrale e ciò nonostante moderno. Dal punto di vista stilistico, e sintattico, le affinità fra il testo di Sereni e quello di Kavafis paiono evidenti, o addirittura sorprendenti: una forza psichica personificata, “amore” o “memoria”, è invocata in punta di verso, con lieve alterazione dell'ordine frasale (come di consueto, la sintassi sereniana tende all'anastrofe); al vocativo segue, nel verso successivo, la congiunzione “e”, che introduce una nuova invocazione. Particolarmente notevole è anche l'uso della ripetizione, figura eminentemente sereniana²²: “memoria” e “più che puoi” sono geminati nel giro di due versi, con effetto familiare al let-

¹⁸ V. SERENI, *Poesie* cit., p. 118.

¹⁹ E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 96.

²⁰ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, p. 194.

²¹ V. SERENI, *La tentazione della prosa* cit., p. 51. I versi in questione appartengono a *Grigio*: cfr. C. KAVAFIS, *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Milano, Mondadori, 1991, p. 81.

tore degli *Strumenti umani* – si pensi per esempio a un testo come *Ancora sulla strada di Zenna*.

Naturalmente, il sondaggio andrebbe esteso a tutta l'opera del poeta neo-greco: ma non è azzardato supporre fin d'ora che il libro di Kavafis-Pontani abbia contato più di molti altri nell'elaborazione delle strategie di innalzamento classicistico dello stile che tanto spesso agiscono negli *Strumenti umani* – strategie “di difesa”, ostentatamente “artificiali”: che ricorrono, appunto, in prevalenza, a inversioni, personificazioni e iterazioni. Lo dico in modo un po' provocatorio, ma senza forzare minimamente i testi: quasi tutti i fenomeni stilistici catalogati da Mengaldo nel suo saggio su *Iterazione e specularità* – alla cui importanza fondativa nulla vuol togliere il mio rilievo – si ritrovano identici, e sia pure in mutato contesto, con mutata dizione, in Kavafis.

L'esatta valutazione del debito di Sereni nei confronti del poeta neo-greco, e del suo prestigioso traduttore, dovrà tuttavia tener conto di un complesso accertamento cronologico. Le poesie di Kavafis-Pontani escono infatti nello “Specchio” mondadoriano, da non molto passato sotto la direzione di Sereni, nel 1961: quando cioè una parte non trascurabile dei testi confluiti negli *Strumenti umani* era già stata abbozzata, o anche scritta, o perfino pubblicata in rivista. Tuttavia Sereni conosceva bene almeno la prima, parziale pubblicazione in volume della versione di Pontani, del 1956²³: il brano che riporta i versi di *Grigio* nasce appunto come recensione a questa *plaque*tte. E coincidenza vuole che la data “d'inizio” dell'elaborazione di *Anni dopo* sia precisamente 1956²⁴: il referto filologico conferma dunque in pieno l'osservazione stilistica; ma non è detto che questo avvenga sempre – anche se andrà ricordato che varie poesie di Kavafis furono pubblicate in Italia in varie riviste e antologie, sempre per cura di Pontani, anche parecchi anni prima del volumetto *All'insegna del Pesce d'oro*.

²² Cfr. P. V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

²³ Cfr. C. CAVAFIS, *Poesie scelte*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1956.

²⁴ Una data sia pure contrassegnata da un punto interrogativo: “1956 (?) – 3/11 maggio '58 (ma pensata circa quattro anni prima)” (e infatti datata 1954 nell'indice provvisorio degli *Strumenti*): V. SERENI, *Poesie cit.*, p. 525. Del testo si conservano quattro autografi: nel primo, non databile con certezza, mancano i versi incriminati; il secondo “è scritto su un foglio che reca a stampa “Diario 1956””; gli ultimi stanno “sul foglio di un'agenda del 1956” (*ibid.*, pp. 524-525): e dunque del *terminus post quem* non si potrà dubitare.

4.

Un dettato classicista segna in profondità, dicevo, testi come *Ancora sulla strada di Zenna*. Proprio una variante di questo componimento senz'altro cruciale per l'evoluzione dello stile sereniano, può dirci qualcosa di più sulla qualità del classicismo del poeta luinese. Leggiamo innanzitutto la lezione definitiva (vv. 12-13):

E io potrò per ciò che muta disperarmi
Portare attorno il capo bruciante di dolore...²⁵

Anche senza cercare rinvii precisi, si può senz'altro ascrivere il v. 13 allo stile nobile classicista: diciamo, fra Virgilio e Racine. Il verso precedente presenta un effetto – sia pure non eccessivamente marcato – di anastrofe, con posposizione del verbo, e di iperbato, con separazione del modale dall'infinito cui si riferisce: figure queste, s'è già detto, tipicamente sereniane, sempre impiegate per conferire decoro a porzioni testuali che rischiano di scivolare nella prosa, o nell'eccesso sentimentale. E infatti una variante soppressa recitava: “Oh potrò disperarmi per ciò”²⁶; dove mancano anastrofe e iperbato, l'intonazione è vicina al parlato, e l'attacco interiettivo libera una troppo scoperta effusione elegiaca. Anche se una lettura metrica del testo definitivo è difficilmente proponibile (teoricamente si tratta di un alessandrino, ma con eccessiva forzatura della dizione), è evidente l'intento di innalzare il tono, di nobilitare stilisticamente la riflessione dell'io, e il suo “dolore”.

Il v. 13 dà conferma a queste osservazioni, con la sua elegante melodia di doppio settenario (che avvalorava l'aria di famiglia con certo teatro classico francese); e nasce anch'esso da una variante prosastica: “andare attorno bruciante di dolore” – dove la metrica è irregolare, la metafora consunta e soprattutto manca la figura di stile nobile che caratterizza fortemente il testo a stampa. Ma andrà notato che un passaggio intermedio prevedeva un innalzamento stilistico ancor più irto, sostituendo a “bruciante” il crudo latinismo “candente” (peraltro anche montaliano: “la faccia candente [cioè «abbagliante»] del cielo” di *Fine dell'infanzia*²⁷; e già carducciano);

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ Questa variante, e le altre di cui si discorrerà poco oltre, si leggono *ibid.*, p. 507.

²⁷ E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 65.

inteso qui, evidentemente, in senso etimologico: “bruciante a bianco” – e cioè, in contesto: bruciante di dolore e per questo sbiancato (fra l'altro, da notare il nesso fonico con “capo”).

La scelta finale si attesta su una posizione di compromesso, che ricorre a una manieratissima figura di stile nobile, senza però mobilitare le risorse di un lessico eccessivamente letterario, o latineggiante. Esempio minimo di come anche una variantistica tradizionale, dello “scarto”, possa offrire utili servigi a chi voglia definire con esattezza il tenore stilistico delle liriche degli *Strumenti* (sosterrò più oltre che all'imponente *corpus* degli scartafacci sereniani potrebbe essere più proficuo accostarsi con gli strumenti teorici elaborati dalla *critique génétique* francese).

5.

L'io di *Ancora sulla strada di Zenna* si dispera “per ciò che muta”²⁸. E non è solo un compianto privato, esistenziale (“non è [...] un mio lamento”, v. 4), benché non sia in realtà estranea al testo l'angoscia della maturità e del prossimo invecchiamento. Il “lamento” è innan-

²⁸ Breve analisi del titolo, quanto mai significativo. *Ancora*: rinvia a *Strada di Zenna*, in *Frontiera*, e annuncia la dialettica, centrale, di ripetizione e mutamento; *sulla strada*: è il motivo del viaggio (sia pur minimo), dello spostamento (anche retorico?), e del confronto fra luoghi diversi; *di Zenna*: topografia precisa, è la strada che da Luino porta al valico di Zenna – frontiera reale (e autobiografica), simbolica (specie in *Frontiera*: l'Europa democratica; in genere l'altrove), qui anche metafisica (vivi e morti). Per comodità del lettore, riporto il testo integrale della poesia: “Perché quelle piante turbate m'inteneriscono? / Forse perché ridicono che il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia? / Ma non è questa volta un mio lamento / e non è primavera, è un'estate, / l'estate dei miei anni. / Sotto i miei occhi portata dalla corsa / la costa va formandosi immutata / da sempre e non la muta il mio rumore / né, più fondo, quel repentino vento che la turba / e alla prossima svolta, forse, finirà. / E io potrò per ciò che muta disperarmi / portare attorno il capo bruciante di dolore... / ma l'opaca trafila delle cose / che là dietro indovino: la carucola nel pozzo, / la spola della teleferica nei boschi, / i minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità, la lenza / buttata a vuoto nei secoli, / le scarse vite che all'occhio di chi torna / e trova che nulla nulla è veramente mutato / si ripetono identiche, / quelle agitate braccia che presto ricadranno, / quelle inutilmente fresche mani / che si tendono a me e il privilegio / del moto mi rinfacciano... / Dunque pietà per le turbate piante / evocate per poco nella spirale del vento / che presto da me arretreranno via via / salutando salutando. / Ed ecco già mutato il mio rumore / s'impunta un attimo e poi si sfrena / fuori da sonni enormi / e un altro paesaggio gira e passa” (V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 113-114).

zitutto storico: suscitato dal ritorno dell'io, ormai immerso nella frenetica modernità cittadina, e ad essa assuefatto, nei luoghi dell'infanzia, dove "nulla nulla è veramente mutato" (v. 22)²⁹. Una movenza d'elegia passatista sembra implicita, e a prima vista innegabile. E tuttavia un rapido confronto con il probabile bersaglio polemico di questi versi permette di correggere immediatamente il tiro³⁰.

Ancora sulla strada di Zenna appare per la prima volta in rivista nel giugno del 1960. *Il pianto della scavatrice* porta la data del 1956, ed esce in volume l'anno successivo, nelle *Ceneri di Gramsci*. Inverosimile che Sereni non conoscesse il poemetto di Pasolini. Che si conclude con la personificazione della "vecchia scavatrice", "straziata" dalla fatica; con il suo "urlo improvviso, umano", "pazzo di dolore". Che è però, "insieme", anche urlo dello "sterro sconvolto", di "tutto il quartiere", della "città"; infine del "mondo". La personificazione – qui evidentemente declinata in forme antropomorfe, come da modelli tradizionali – investe ogni elemento della realtà rappresentata; è l'intero mondo moderno a deprecare, paradossalmente, la ferita della modernizzazione: perché la scavatrice, e il paesaggio urbano con lei, "piange ciò che muta"; e lo piange quand'anche mutasse "per farsi migliore". Di fronte a questo rimpianto pienamente elegiaco, perde forza anche la passione politica, l'aspirazione a un progresso giusto: la bandiera del partito comunista, all'ultimo verso, è nient'altro che un "rosso straccio di speranza"³¹. L'ideologia implicita del poemetto è pertanto innegabilmente passatista: nel senso, innanzitutto, di antimodernista.

In *Ancora sulla strada di Zenna*, citando il "ciò che muta" pasoliniano³², è come se Sereni dicesse: "e io potrò fare il Pasolini di turno", potrò dar libero corso al "lamento" elegiaco. E invece, subito, la tipica movenza avversativa – uno dei numerosissimi, deci-

²⁹ Lo smarrimento di fronte alla modernizzazione e ai radicali cambiamenti che investono l'Italia del boom economico è testimoniato anche da passi in prosa – si veda per esempio un breve testo datato 1960, *Sul rovescio d'un foglio*, in V. SERENI, *La tentazione della prosa* cit., p. 60 (ma Sereni sa perfettamente che alla "crescente meccanizzazione" non è lecito opporre "l'insegna – del resto falsa – del primitivo", *ibid.*).

³⁰ Tutto il testo di *Ancora sulla strada di Zenna* è tramato da "numerosi riferimenti e citazioni che derivano dalla lirica del Novecento": dalla palesemente montaliana "carrucola nel pozzo", a più sottili – ma sempre assai pertinenti – rinvii a Ungaretti, Zanzotto, e soprattutto, ancora, Montale (G. MAZZONI, *Forma e solitudine* cit., p. 155).

³¹ P. P. PASOLINI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 113-114.

sivi, “ma” degli *Strumenti*³³ – viene a smentire l’abbandono nostalgico, introducendo un opposto punto di vista, volto a denunciare non lo *choc* troppo violento della vorticosa modernità, ma l’altrettanto alienante immobilità atavica, il destino di insensata e frustrante ripetizione (“si ripetono identiche”, v. 23) cui sono condannati e i rami agitati dal vento lungo la strada, e gli abitanti dei villaggi vicini, che sembrano identificarsi con le piante, quando queste, ai vv. 26-27, “rinfacciano” al poeta “il privilegio del moto” (che poi dietro agli uni e alle altre facciano capolino, certamente, i trapassati, sempre pronti, in Sereni, a ritrovare vita negli alberi mossi dal vento, non muta – è il caso di dire – il senso complessivo del testo).

Il cambiamento di prospettiva è riassunto da un verso introdottivo, come di consueto, da un’esplicita articolazione sintattica: “Dunque pietà per le turbate piante”. Ancora elegia, si direbbe: “pietà”. Ma di segno diverso, anzi contrario: perché ne è oggetto non il movimento ma l’immobilità, non il progresso ma l’arretratezza, non il mondo moderno della città ma quello arcaico della campagna. Cosicché “lamento” e “pietà” vicendevolmente si elidono: e il *pathos*, magari addirittura languido ed estenuato, che a due riprese il testo sembra evocare, appare in realtà straniato. *Ancora sulla strada di Zenna* non è un componimento elegiaco, ma un testo che mette in scena due possibili e contraddittori lamenti elegiaci (uno passatista, uno paternalista), che reciprocamente si negano,

³² Questa coincidenza è accompagnata da una costellazione di minime riprese stilistiche e linguistiche, che sembrano avvalorare l’ipotesi di un contatto diretto, di una voluta citazione. Credo peraltro che il discorso ermeneutico che propongo in questo paragrafo non perderebbe validità se il contatto fosse puramente casuale: più di una singola citazione, importa il confronto con modelli, anche generici, indubbiamente presenti nel dibattito culturale della fine degli anni Cinquanta. E tuttavia è opportuno sottolineare come il verso che precede, in Pasolini, il lamento su “ciò che muta”, si concluda, e suggelli la relativa terzina, con la parola “dolore”, che ricompare in analoga posizione al v. 13 di *Ancora sulla strada di Zenna*; e come nella terzina successiva del *Pianto* leggiamo: “in ogni nostro atto quotidiano” – da cui potrebbero discendere i “minimi atti” sereniani. Soprattutto, val la pena di notare che la prolessi dell’aggettivo, tratto tipico del classicismo sereniano, è anche figura stilistica assai frequente nelle poesie di Pasolini.

³³ In generale, l’articolazione logico-sintattica è sempre decisiva negli *Strumenti*: nega ogni purezza lirica, segue il processo dell’esperienza, ne esplicita anziché nasconderle contraddizioni e rivolgimenti; e sorregge la struttura narrativa di molti testi. L’avversativa, in particolare, di volta in volta segna un mutamento di scenario, annuncia un capovolgimento logico, favorisce una sospensione, esplicita una perplessità. (Si noti che in *Ancora sulla strada di Zenna* un “ma” assai forte compare fin dal v. 4).

frustrando la tentazione del lettore di identificarsi con l'uno o con l'altro. L'effetto, coscientemente perseguito (contro Pasolini, ma non solo) è uno straniamento del *pathos* e della nostalgia. Perché Sereni non è mai, semplicemente, poeta elegiaco³⁴.

Lo dimostra *ad abundantiam* il confronto con il testo pasoliniano cui sembra alludere *Ancora sulla strada di Zenna*: un confronto tanto chiarificatore da meritare un indugio quasi "didattico"³⁵. E dunque: in Pasolini c'è personificazione esplicita e tradizionalissima, fin dal titolo; in Sereni l'animismo vegetale è ambiguo, e mai risolto in appropriazione antropomorfa. In Pasolini il ritmo accumulativo scandisce un testo privo di ripensamenti; in Sereni un andamento ripetitivo sottolinea le perplessità dell'io. A una sintassi sgranata e piana, nel *Pianto*, se ne contrappone una densa e ricca di contrasti, in *Ancora sulla strada di Zenna*. A un impianto narrativo-descrittivo, in Pasolini, se ne contrappone in Sereni uno narrativo-interrogativo, se così posso dire: l'oggetto, e la vicenda, sono dati una volta per tutte nel *Pianto*, in questo senz'altro neorealistico, mentre in *Ancora sulla strada di Zenna* sono materia di una complessa riflessione. L'io è naturalisticamente assente in Pasolini (perché si riversa interamente nella macchina personificata), mentre in Sereni è protagonista di una ricerca relazionale, di un'interrogazione fenomenologica. In Pasolini vige la logica del "sia... sia": al tempo stesso si sfrenano strazio e festa, dolore e vitalità; emblematicamente, gridano

³⁴ Non tutti sembrano convinti di questo, che è presupposto, mi pare, per considerare esteticamente riuscita l'opera del poeta luinese. È un conto è sostenere che "la liquidazione" dell'elegia e "del dettato pasoliniano" non è "mai del tutto definitiva, se sopravvivono versi come: «Dunque pietà per le turbate piante»" (si può sottoscrivere, sia pure mettendo l'accento sulla mai completa adesione del soggetto "perplesso" al *pathos*, evocato e subito negato). Ben altra cosa sottolineare e valorizzare senz'altro (sempre a proposito di *Ancora sulla strada di Zenna*) "quella struggente inflessione elegiaca che si tende di iterazione in iterazione e si estenua nel *pathos* di un ultimo saluto" – che è come declassare Sereni a poeta di quart'ordine, prataiolo fuori stagione, o tutt'al più Corazzini del boom economico. Le citazioni provengono rispettivamente da G. FRASCA, *Il luogo della voce*, in AA.VV., *Per Vittorio Sereni*, a cura di D. Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1992, p. 25; e da D. ISELLA, *"Ancora sulla strada di Zenna": variazioni su un tema leopardiano*, in "Poetiche", 1999, 3, p. 361.

³⁵ Pur nella consapevolezza che assai spesso i paralleli in qualche modo "agonistici" fra due o più scrittori rischiano di dar luogo, piuttosto che a conoscenza critica, a polemiche idiosincratice: è il rischio che corre, in alcune sue parti, il libro di C. BENEDETTI, *Pasolini contro Clavino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

“insieme” la scavatrice e lo “sterro” che essa strazia. In Sereni la logica è quella del “né... né”.

Tutto è di primo grado nel *Pianto*, tutto di secondo in *Ancora sulla strada di Zenna*: ed è questo, veramente, l'essenziale. Pasolini dispiega senza remore sia la nostalgia elegiaca (passatista), sia l'entusiasmo vitalistico (qui sostanzialmente ottimista): e ad entrambi aderisce senza residui. In Sereni appaiono contratti, di fatto impossibili, sia il *pathos* nostalgico sia il vitalismo della velocità: a nessuno dei due aderisce l'io, che rimane appunto distaccato, in sospenso.

Motivo per cui noi postmoderni possiamo senz'altro identificarci con la non identificazione sereniana, e non certo con l'esibizione di immediatezza del *Pianto*³⁶. E dunque Sereni – il paradosso è solo apparente – può esser letto oggi come realista (e magari perfino come elegiaco: ma in senso pieno, alto, nobile, perché storicizzato), precisamente perché ha avuto il coraggio di non essere né neorealista né elegiaco al tempo suo; perché dei suoi anni – quelli del passaggio brusco da una società premoderna a una di fatto per molti versi già postmoderna, che ha investito l'Italia verso la fine dei Cinquanta – ha interrogato le aporie senza prender partito; anzi ne ha ipotizzato le diverse soluzioni, storiche e letterarie, con movenza metaideologica, metaletteraria e (direbbe Fortini) meta-psichica³⁷.

³⁶ Dico questo, pur sapendo che Pasolini è un'icona per molte correnti postmoderniste non solo italiane: che tale appropriazione sia frutto di equivoci, non c'è spazio per dimostrare in questa sede. Converterà piuttosto ribadire un'ovvietà: che il caleidoscopio postmodernista tollera la compresenza di poetiche diametralmente opposte, per cui un movimento che persegue per un verso una coerente dissoluzione di ogni identità “forte”, e del soggetto stesso, può dar luogo per converso a ritorni narcisistici dell'io e, in poesia, ad esibizioni di un soggettivismo addirittura orfico.

³⁷ Non sarà superfluo ricordare che intorno alla nozione di “elegia” si gioca un episodio non marginale della partita letteraria, in Italia, fra anni Cinquanta e Sessanta: le posizioni variano, come è noto, dall'inorridita ripulsa della nuova avanguardia, e in specie di Sanguineti (che poi lo studioso di *liberty* e crepuscolarismo sia in realtà, nei suoi testi poetici, quanto mai proclive – sempre più col passare degli anni – a scivolamenti nostalgici, perfino patetici, e insomma elegiaci, sarà da intendere come felice contraddizione); alla problematica valorizzazione di Fortini, che considera il “nesso profezia-elegia” caratteristico della migliore produzione poetica “negli anni dell'immediato dopoguerra e della guerra fredda” (F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, vol. 1, 1987, p. 110); al pascolismo pasoliniano. Sereni non si schiera: piuttosto sembra mettere in scena nei suoi testi, con perplessa disponibilità fenomenologica, le diverse posizioni.

6.

La densità del testo di *Ancora sulla strada di Zenna* rende dunque impossibile ogni schematizzazione del significato – per esempio quella tentata da un lettore peraltro portato sempre a sottrarre la poesia di Sereni al suo contesto storico: il “privilegio del moto” da un lato “sembra tale, privilegio, al «senso» segreto delle «turbate piante»”, ma dall’altro, “ossia dalla parte del poeta, è colto in termini di fatale condanna e perdita”³⁸. C’è una variante di *A un compagno d’infanzia* che vale la pena di leggere. Per comprenderne il senso, si sottintenda: “La bellezza è”

una cosa limitata in sé, ma ben fatta
che la rinvia nell’altra
che verrà, nel privilegio
del moto – ti dicevo una volta...³⁹

Il nesso bellezza-movimento è ribadito in modo ancora più netto in un altro stato del testo: “la penso [la bellezza] un passo sempre più in là / nel privilegio del moto”⁴⁰. Il “privilegio / del moto” è lo stesso che abbiamo incontrato, a testo, con significato assai meno univoco, e con eliminazione dell’*enjambement*, in *Ancora sulla strada di Zenna*: esempio notevolissimo della trasmigrazione di sintagmi che caratterizza tutto il *corpus* sereniano. Qui, nell’abbozzo di *A un compagno d’infanzia*, il “privilegio” è tale senza riserve, e il “moto” è esplicito correlativo oggettivo della bellezza, intesa come processo e sviluppo, come relazione e movimento. Immagine, dunque, metapoetica, e decisamente positiva: al tempo stesso attributo e condizione necessaria dell’arte. Il confronto con questa variante soppressa smentisce evidentemente, per *Ancora sulla strada di Zenna*, la distinzione di Ramat: per il poeta il “moto” (immagine *anche* della modernizzazione contraddittoria e travolgente dell’Italia contemporanea) non è solo immagine di perdita; è al tempo stesso esperienza traumatica e esaltante; produce *contemporaneamente* bellezza e sfacelo della memoria.

Del resto, sarebbe altrettanto errato accentuare in modo unilaterale la negatività dell’universo premoderno, segnato dalla nera con-

³⁸ S. RAMAT, *Un poeta sulla strada di Zenna*, in ID., *I sogni di Costantino*, Milano, Mursia, 1988, p. 192.

³⁹ Cito dall’apparato di Isella: V. SERENI, *Poesie* cit., p. 622.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 621.

danna all'immobilità, dall'angosciante vanità della ripetizione (vero mito negativo di Sereni, in parte mutuato da Montale). In una lettera a Fortini è ipotizzato, e subito rifiutato, un titolo alternativo, *Area depressa* – “significherebbe barare”, nota Sereni⁴¹: cioè autorizzare una lettura in chiave neorealista (con lode dell'innovazione tecnologica di contro alla denuncia di un'insostenibile arretratezza – le “scarse vite”: poche e grame), una lettura probabilmente foriera, nell'immediato, di ampi consensi, ma destinata a tradire il significato profondo del componimento. Se non altro perché, come e più del “privilegio del moto”, anche “i poveri / strumenti umani” (qui agresti e artigianali) sono ovviamente promossi a metafora metaletteraria, addirittura nel titolo della raccolta (dove però alludono a tutti gli “attrezzi” utili all'uomo per fronteggiare il suo destino – compresa la stessa poesia). Dunque: né le radici rurali, né il progresso, sono senz'altro positivi; reciprocamente: né l'angoscia dell'immobilità, né la disperazione per il mutamento sono univocamente negativi. Entrambi i poli dell'opposizione (schematizzando: modernità e “area depressa”) s'ammantano di un fascino (meta-)poetico; entrambi custodiscono una forma di bellezza. E pure la noia, l'alienazione, l'assenza di senso appartengono a entrambi. L'ambivalenza è sistematica e sistematicamente perseguita.

7.

Un ultimo indugio su *Ancora sulla strada di Zenna*: poche glosse marginali, qualche spigolatura variantistica – chi non ama la microstilistica, può senz'altro passare al paragrafo successivo. Il movimento delle “turbate piante” non è indotto (solo) dal passaggio dell'automobile in corsa, come annotano, banalizzando, Isella e Martignoni⁴². Rileggiamo i versi in questione:

Sotto i miei occhi portata dalla corsa
 la costa va formandosi immutata
 da sempre e non la muta il mio rumore
 né, più fondo, quel repentino vento che la turba
 e alla prossima svolta, forse, finirà.⁴³

⁴¹ *Ibid.*, p. 509.

⁴² Cfr. V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di D. Isella e Cl. Martignoni, Luino, Nastro&Nastro, 1993, p. 64 (questa antologia è ora ripubblicata da Einaudi: Torino, 2002).

Innanzitutto, meriterebbe di essere commentato l'iniziale capovolgimento "copernicano" del rapporto fra oggetto e percezione: "portata", nel testo, è "la costa", non l'io; in prima istanza, sono l'atto percettivo, sempre centrale in Sereni, e il movimento del soggetto, a conferire realtà alla geografia lacustre. Ma, di converso, il "realismo" sereniano prende il sopravvento nella sottolineata contraddizione: "va formandosi immutata". Perché se lo scambio di ruoli, al limite del corto circuito logico, fra movimento e immobilità è il nucleo semantico profondo di tutto il componimento, esso è qui esemplarmente condensato⁴⁴: al verso successivo, dopo il marcatissimo inarcamento, che fa pendere la bilancia dalla parte dell'immobilità, anche la figura etimologica ("immutata" / "non la muta") ribadisce la passiva resistenza di una realtà cristallizzata.

Alla quale si contrappongono – questo è il punto – due diversi movimenti, due diversi rumori: il "mio", del poeta (cioè della sua macchina; ma anche, in generale, del vivo, della vita, del movimento, della storia); e quello del vento, "più fondo": dove l'indicazione spaziale assume evidentemente un valore metafisico. Vento "repentino", portatore, come sempre in Sereni, di un messaggio numinoso, soprannaturale. Vento accompagnato dall'aggettivo dimostrativo, "quel", che ha al tempo stesso funzione deittica (ma direi quasi interrogativa) e distanziante. Vento che, "forse", "finirà" alla prossima svolta, perché improvvisamente potrebbe cessare l'animistico sommovimento della natura: dubbio e precisazione (affidati a un verso ragionativo, spezzato dalle virgole, metricamente irregolare, in tutti i sensi prosastico, che annuncia infatti la fine del "prodigio"⁴⁵) non avrebbero senso se il vento fosse quello dell'automobile:

⁴³ V. SERENI, *Poesie cit.*, p. 113.

⁴⁴ Si noti anche la parentela fonica che lega i due "poli" attorno ai quali si organizza la scena: "corsa" e "costa"; assonanza e parziale consonanza sono instaurate da una scelta precisa, come conferma uno sguardo all'apparato di Isella: "portata dalla corsa" deriva da "portato sulle ruote" (*ibid.*, p. 507), accentuando anche il senso di velocità. Del resto, la tessitura fonica dei cinque versi citati è calcolatissima, dominata com'è, in primo luogo, dai ritorni allitteranti della sibilante, che certo rinvia al rumore del vento; ma si noti anche un'altra, più localizzata, allitterazione in "r": "rumore", "repentino", "turba", "prossima", "forse", "finirà" – a mimare, ancora, una vibrazione; probabilmente poi, riferito al vento, cade "inatteso" (cfr. *ibid.*) e vive "repentino" precisamente per ragioni di coesione fonica. L'allitterazione non è probabilmente fra le figure predilette da Sereni, ma non è certo assente negli *Strumenti*: in *Ancora sulla strada di Zenna*, per esempio, risuona sobriamente fin dal primo verso ("piante turbate m'inteneriscono?").

tanto che Isella e Martignoni devono “tradurre” “finirà” con “sarà finito”, e ignorare il “forse”. Uno sguardo alle varianti, poi, non lascia dubbi: “l’altro, del pari repentino” (evidente il paragone fra *due venti*, *due rumori diversi*); e ancora: “l’inatteso vento / sorto nel breve golfo fra le rive”⁴⁶ – il testo definitivo elimina la notazione realistica, e definisce “repentino” solo quel vento che si solleva indipendentemente dal passaggio dell’auto: fenomeno naturale immediatamente trasformato in epifania inquietante, in manifestazione metafisica.

Se dunque, per l’io poetico, il “moto” è al tempo stesso immagine della bellezza e causa di angoscia, anche per le piante il movimento assume significati ambigui, essendo indotto ora da un (forse invidiato) prodotto tecnologico, ora da un (inquietante e affascinante) impulso soprannaturale, animistico. L’ambivalenza – è da ripetere – costituisce la ragione stessa del testo, e riproduce a tutti i livelli (dal significato “narrativo” dell’intero componimento alle minime scelte foniche evidenziate dalle varianti dei singoli versi) un giudizio non univoco sulla condizione umana in generale, sulla storia privata del poeta e sulla storia pubblica dell’Italia post-bellica: che sono, inscindibili, i veri argomenti di *Ancora sulla strada di Zenna*.

Particolarmente tormentata le genesi dei vv. 14 e seguenti, cuore descrittivo della poesia, che subiscono un netto innalzamento stilistico (il fenomeno smentisce implicitamente ogni troppo univoca devalorizzazione dell’universo arcaico descritto). Potrò dar conto solo di alcuni stati del testo: significativo che “ma l’opaca trafila delle cose” nasca da “Ma l’opaca trafila dei poveri atti, / dei poveri...”. Si instaura l’endecasillabo⁴⁷; si rifiuta la ripetizione (pure

⁴⁵ Meno prosastico, tuttavia, della variante da cui deriva: “che le turba e, forse, finirà alla prossima svolta” (*ibid.*): l’innalzamento è procurato, come spesso in Sereni, dalla posposizione del verbo, in tendenziale anastrofe; si rafforza in questo modo il senso conclusivo, grazie a una clausola tronca, ritmicamente marcata.

⁴⁶ Tutte le varianti citate si leggono *ibid.*

⁴⁷ La metrica di *Ancora sulla strada di Zenna* meriterebbe una trattazione a sé. Mi limito a osservare che – come spesso negli *Strumenti* – è tutta giocata sulla ripresa nascosta, a volte straniata, a volte in sordina, di misure tradizionali. Due esempi paradigmatici: “strumenti umani avvinti alla catena” è perfetto endecasillabo *a maiore*, ma completamente squilibrato dal doppio *enjambement*, prima e dopo, e dalla cesura che il senso impone; in “la lenza / buttata a vuoto nei secoli” unità sintattica e unità metrica potrebbero coincidere, se non che nel testo il potenziale endecasillabo è spezzato.

assai “sereniana”) di “dei poveri”; soprattutto, si espone in fine di verso il pantonimo “cose”, nome collettivo assoluto che riassume e lancia l’elenco – “cose” era già al v. 21, sempre seguito da “che là dietro indovino”: anticiparlo ha significato trasformare un semplice elenco disorganico in tutto, in quadro, capovolgendo la logica della descrizione, sussunta ormai sotto un unico denominatore. Un quadro al tempo stesso realistico e visionario: se è vero che la percezione, data per diretta in uno stato anteriore del testo (“scorgo [...] la teleferica”, ecc.) si fa evocazione memoriale (“indovino”: che rinvia a reminiscenze di precedenti passaggi sulla strada che porta a Zenna). Cade “questa opacità della ripetizione”, per rifiuto dell’astratto: la riflessione sgorga, nel testo definitivo, dall’elenco di oggetti. Il filosofema resiste poco oltre, ma alleggerito dell’aggettivo e spezzato dall’*enjambement*: da “l’oscura catena della necessità”, a “alla catena / della necessità”.

Compresenza, dicevo, di realismo e visione onirica (o memoriale): “una carrucola” diventa “la carrucola”, precisa, determinata – quella carrucola, realisticamente; ma anche quella, assoluta, quasi sognata, come in un quadro surrealista; e poi, certo, quella, letteraria, di Montale⁴⁸. Determinata anche la “teleferica”, il cui prosaico “va e vieni” diventa “spola”, con innalzamento linguistico; alla stessa logica risponde “nei boschi” per “nella boscaglia”: che al tempo stesso allarga l’orizzonte, moltiplica lo spazio in profondità. Certo, la “teleferica” è oggetto tecnologico: ma è tecnologia povera, perfettamente inserita (e addirittura nascosta) in un contesto arcaico, e convocata innanzitutto per alludere a un ininterrotto movimento ripetitivo (il “va e vieni” insensato, appunto); ma forse è da cogliere anche una contrapposizione fra il prodotto del *boom* economico, l’auto, e un diverso tipo di tecnologia, risalente a una precedente epoca industriale.

Ancora note sparse su questi versi: in tentativi molteplici, che rivelano una persistente insoddisfazione, c’è un curioso scambio fra

⁴⁸ Per inciso: la citazione sembra sollecitare un commento intertestuale. In Montale c’è una presenza materica della carrucola, che balza agli occhi e all’udito del lettore – quasi in onomatopea (lo stridore della “i” tonica), e con la tipica, forte, accumulazione di sdruccioli: “Cigola la carrucola” (E. MONTALE, *L’opera in versi* cit., p. 45); e dal punto di vista tematico è centrale la dissoluzione della memoria, l’estraneità del/dal passato. In Sereni l’evocazione è più sobria, e sta fra realtà e visione; e il sovrassenso allegorico-filosofico non è esplicitamente evocato. Ma proprio il ricordo montaliano viene a ribadire implicitamente che centrale in *Ancora sulla strada di Zenna* è il rapporto con il passato e con la memoria.

“vite” e “cose”, cassati e reintegrati l’uno al posto dell’altro: a conferma dell’alienazione prodotta dall’immutato ripetersi di tutto. Dell’espressione memorabile, che nutre poi il titolo della raccolta, i “poveri strumenti umani”, si dovrà notare che il testo definitivo la spezza in *enjambement*; ma soprattutto che stava potenzialmente nella penna del poeta – almeno come *pattern* ritmico, come nucleo sintattico, e anche come *ethos* – fin dalla precoce, e geniale, recensione alle *Occasioni*, dove è apprezzata (e noi possiamo sapere con quanta lungimiranza) la capacità di Montale d’incastonare nei suoi versi parole altrui: “i commossi discorsi umani”⁴⁹.

Tornando al nostro esercizio di variantistica, è assai notevole che ben quattro aggettivi denotanti fretta, riferiti all’io, siano caduti nella versione definitiva: con netto rifiuto di una troppo marcata e unilaterale psicologizzazione del soggetto – che, di volta in volta, passava “rapido”, gettando uno sguardo “fugace”, o “frettoloso”, e facendo un cenno “breve”. Più ambiguo, nel testo, l’atteggiamento del poeta, che ha un ruolo sostanzialmente passivo, non esprime scopertamente né fretta di allontanarsi, per ritornare alla modernità, né desiderio di restare. Cade anche un “le ravviva” (“sconfortato e rapido”), di cui soggetto è sempre l’io, che ne riceveva una funzione attiva, demiurgica, in grado di restituire vita a una realtà premoderna sprofondata nell’atavico immobilismo (e ai ricordi ad essa collegati): sappiamo che negli *Strumenti*, e qui in specie, la natura si anima da sé, senza l’intervento umano; e il ruolo del poeta tende a una passività interlocutoria.

Cade, soprattutto, “il gesto di chi, tornando dalle strade del mondo”: verso lungo, per forma e contenuto decisamente pavesiano. E il riferimento a Pavese – poco importa se suffragato o no da paralleli precisi: l’area tematica è inconfondibile – permette di interpretare complessivamente i fenomeni rilevati. Sereni rifiuta il nesso pavesiano di privilegio ed elegia, per cui l’io è al tempo stesso colmo di rimpianto per le mitiche origini, per un mondo arcaico idealizzato, e al tempo stesso è ormai estraneo, scappa, va di fretta – passa appunto “sconfortato e rapido”. Anche in Pavese, come in Pasolini, agisce una logica del “sia... sia”: vanno a braccetto mesta (paternalistica?) *pietas* e necessità di fuga; fascino dell’origine e *appeal*

⁴⁹ V. SERENI, *In margine alle “Occasioni”*, in ID., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Stazzeri, Milano, Mondadori, 1996, p. 59.

delle “strade del mondo”. In Sereni, ripeto, entrambi gli atteggiamenti sono messi in scena, ma distanziati⁵⁰.

Ultime noterelle. I “sonni enormi” sono storici, alludono a immobilità e arretratezza: l’immagine è la stessa di *Nel sonno*; ma lì è tutta l’Italia postbellica ad essere avvolta in un colpevole torpore socio-culturale⁵¹; sarà invece da richiamare anche il v. 16 della sesta parte di *Un posto di vacanza*: “sonni senza tempo”⁵² (perché anche in *Ancora sulla strada di Zenna* al significato storico se ne accosta uno psichico, legato alle rimozioni operate dal soggetto). Per finire con la variantistica, negli ultimi versi cade “tremante calura”, e poi “tremula calura”: sintagmi ermetici, soprattutto il secondo, che non hanno più spazio nell’universo linguistico della terza raccolta di Sereni. A contrastare il vento demoniaco che si solleva dal lago e muove le piante, non c’è l’ormai impraticabile idillio ermetico; semmai l’entusiasmo a tratti sincero, ma sempre fragile e contrastato, per la nuova tecnologia. Anche se poi, forse, non è un caso che l’ultimo verso, riferito al “paesaggio”, ma indirettamente appunto all’automobile, riecheggi la chiusa del più celebre degli idilli di *Frontiera, Terrazza*: “gira e passa” sembra infatti ricalcare “gira se ne va” (soggetto, assai montaliano: “quel raggio di torpediniera”)⁵³.

8.

Caratterizza dunque *Ancora sulla strada di Zenna*, e gli *Strumenti* tutti, il rifiuto di un senso univoco e definitivo. Questa perplessa apertura fenomenologica è strettamente legata alle concezioni estetiche di Sereni, esposte nella maniera più chiara in un testo splendido, di cui abbiamo già incontrato una variante soppressa: *A un compagno d’infanzia*. Vale la pena di leggere i versi in questione, osservando l’accumulo paratattico di successive approssimazioni, affidate nei primi due casi al correlativo oggettivo:

⁵⁰ In tutta la prima parte degli *Strumenti* il tema romantico e poi (fra gli altri) paveseiano del pellegrinaggio sentimentale è costantemente evocato, ma sempre scartato nelle sue valenze patetiche.

⁵¹ Cfr. V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 145 sgg.

⁵² *Ibid.*, p. 232.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

Non che sia questo la bellezza,
 ma
 la frustata in dirittura, il gesto
 perentorio
 sul cruccio che scempiamente si rigira in noi,
 il saperla sempre a un passo da noi,
 la bellezza, in un'aria frizzante:
 questo,
 che oscuramente cercano i libertini
 e che ho imparato lavorando.⁵⁴

Difficile non sovrapporre quest' "aria frizzante" e quella "di settembre", "in me repressa / per tutto un anno" di *Appuntamento a ora insolita*. Inevitabile notare la – consueta, in Sereni – carica poetica delle articolazioni sintattiche: la forza di quel "ma" isolato a "gradino", che devia il corso del componimento da una pacata riflessione verso l'impennata lirica. Soprattutto, però, è da sottolineare che questi versi elaborano una vera e propria teoria asintotica della bellezza, che non si lascia circoscrivere in un'entità finita, armonicamente equilibrata; ma si dà esclusivamente come ricerca aperta, non finibile. Non reificabile, la bellezza non è oggetto ma processo; non è coerenza testuale ma relazione. Lontano dalle estetiche idealiste e strutturaliste, che su questo punto sono sostanzialmente sovrapponibili, Sereni resta fedele al magistero fenomenologico di Antonio Banfi⁵⁵.

La bellezza – ci insegnano i memorabili correlativi oggettivi di *A un compagno d'infanzia* – non risiede nel possesso, ma nell'instancabile, e sempre ripreso, inseguimento: di qui l'allusione ai "libertini". Non sta nell'arrivo, nella vittoria, ma nello scatto: che sia letteralmente equestre, o metaforicamente ciclistica (o magari anche automobilistica), l'immagine della "frustata in dirittura" rinvia all'universo delle competizioni sportive, e a un momento che precede l'arrivo, a uno sforzo, a uno slancio supremo, a un'ultima accelerazione prima del traguardo. Non vive nell'armonia dell'equilibrio, ma, ancora, nello scatto psicologico che annienta provvisoriamente il tormento del "cruccio".

⁵⁴ V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 170-171.

⁵⁵ Sulla formazione intellettuale di Sereni, rinvio alla buona sintesi di A. LUZI, *Introduzione a Sereni*, Roma – Bari, Laterza, 1990, pp. 11 sgg., e al primo capitolo di F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

Bellezza, dunque, come relazione: paradossalmente, se si vuole, perché è innegabile una lieve forzatura logico-sintattica quando il testo afferma che “la bellezza / [è] il saperla [la bellezza stessa] sempre a un passo da noi” – coscienza di un’approssimazione, non oggettiva consistenza di un’entità verificabile. Ovviamente, la forzatura è voluta, e ottiene appunto il risultato di togliere consistenza sostanziale a un concetto, quello di bellezza, che individua per Sereni un processo, non un’essenza.

9.

Se questa è l’estetica implicita di Sereni, si può azzardare una conclusione “teorica”. Sereni non è “poeta da «varianti»” solo se agli “scartafacci” si guarda con occhio prettamente “italiano” (derobertisiano, o continiano, o strutturalista: nella fattispecie, poco importa); se cioè si interrogano le lezioni soppresse per rinvenire le ragioni (estetiche, linguistiche, contestuali, ideologiche, ecc.) che portano alla cristallizzazione del testo a stampa; se si insiste cioè sulla qualità dello “scarto” che interviene nel momento in cui l’autore licenzia un testo che il critico presume definitivo (e non esita a reificare)⁵⁶.

Se invece si adotta strategicamente il punto di vista della *critique génétique* francese (e sia pure senza accordare *a priori* un credito teorico illimitato a una moda metodologica che l’Italia, per una volta, tarda a importare da Parigi⁵⁷), che rifiuta di sacralizzare l’ultima volontà dell’autore, caricando di valore non la logica interna al singolo testo, o la qualità dello “scarto”, bensì il processo di elaborazione in se stesso, il flusso creativo che dà origine a una gamma multiforme di possibilità testuali fra le quali è prudente non instaurare troppo rigide gerarchie (tesi, tutte queste, che non avrebbero scandalizzato Sereni), non potrà sfuggire la straordinaria ricchezza, e valore, dei materiali compresi nell’apparato dell’edizione critica di

⁵⁶ Per la verità, anche un approccio tradizionale di questo tipo può consentire osservazioni interessanti sulla poesia sereniana: qualche esempio credo di averlo fornito parlando di *Ancora sulla strada di Zenna*.

⁵⁷ Non sono qui in discussione, in generale, le ragioni della genetica testuale di scuola francese (su alcuni aspetti della quale in altre sedi anche a me è capitato di esprimere forti perplessità; e in ogni caso il discorso richiederebbe ben altro spazio); semplicemente, si tratta di valutare la pertinenza di un certo metodo nell’approccio alle diverse redazioni dei testi sereniani.

Isella. E si dovrà ammettere che proprio nelle successive approssimazioni, proprio nel lavoro fittissimo delle varianti è da ricercare la “bellezza” non reificata, il senso sempre in movimento delle poesie di Sereni: per definizione “aperte”, o addirittura “non finite”, pronte ad adeguarsi a nuovi stimoli, a situazioni storico-esistenziali diverse.

È curioso che quasi mai la critica ricordi che nella sua ultima conferenza, ora ristampata nella collanina “dove infinita trema Luino”⁵⁸, l’autore di *Stella variabile* cita, con consenso appena velato da un minimo accenno di scettica perplessità⁵⁹, un ampio passo di Jacqueline Risset su Francis Ponge, nel quale la studiosa discorre dell’“abolizione della differenza tra «brutta copia» e «bella copia», tra testo preparatorio e testo definitivo”, dal momento che “nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è”, e perciò “il risultato conta meno di questo passaggio di energia” che caratterizza l’elaborazione di un testo nelle sue non gerarchizzabili fasi. Risset interprete di Ponge, e Sereni con lei, è assai lontana dalle certezze strutturaliste, che fanno del testo definitivo un monumento intangibile.

Non sarà certo un caso se in questo saggio tardivo, e a suo modo testamentario, appunto la lezione sul *Lavoro del poeta*, Sereni – dietro lo schermo assai sottile del puro descrittivismo – rivendichi di fatto, contro lo strutturalismo testocentrico, e contro ogni formalismo, la priorità dell’esperienza esistenziale, dell’approccio fenomenologico all’oggetto e dell’elaborazione poetica come “percorso da compiere per giungere alla verità della cosa”⁶⁰. Non sarà un caso che insista tanto sul “lavoro” come approssimazione all’oggetto, “assimilazione” delle cose; che inaspettatamente conferisca a Ponge, e ai suoi scartafacci, un ruolo tanto preponderante, anche a discapito di un poeta amatissimo come Sferis; e che infine concluda, a sua volta, sul “ribaltamento” dei rapporti “tra il testo e la sua elaborazione”, o almeno sulla loro “reciprocità”⁶¹.

Perché l’autore degli *Strumenti umani*, è bene ripeterlo, rimane fedele alla sua formazione fenomenologica – e lontanissimo dalle certezze dei pur sodali strutturalisti pavesi – nel considerare il fatto artistico come costituzionalmente incompiuto, e l’opera d’arte come

⁵⁸ Cfr. V. SERENI, *Il lavoro del poeta*, in *Poeti francesi letti da Vittorio Sereni*, Luino, Nastro&Nastro, 2002, in particolare pp. 29-30.

⁵⁹ Ma si veda *ibid.*, p. 36, dove il consenso è ribadito.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*

organismo in movimento, in divenire, frutto di una relazione fra il soggetto e le circostanze esterne che lo attraversano, e sempre aperto a possibili svolgimenti successivi. Ne è conferma quel fenomeno decisivo – ne abbiamo incontrato un bell'esempio – che consiste nel transito cospicuo di parole, immagini, versi, gruppi di versi, da un testo all'altro e da una raccolta all'altra: non certo ad avvalorare lo stanco mito del "libro unico" (ne parlò imprudentemente Sereni nel 1942, evocando uno spettro critico di cui mai più riuscì a liberarsi in seguito); piuttosto, a testimoniare una concezione dell'attività poetica come processo: non come identità di intuizione ed espressione, né come perfetta coerenza ed equilibrio strutturale.

E allora ci si può interrogare sui criteri stessi dell'edizione critica di Dante Isella. La quale, certo, è meritoria: frutto di un lavoro assai cospicuo, che ha consentito il riordino di materiali abbondanti e magmatici. E tuttavia – a parte ogni considerazione "editoriale" sul fatto che una collana di "classici" come "I Meridiani" avrebbe meritato un puntuale e agile commento di servizio, destinato al lettore medio, e non un mastodontico apparato di settecento pagine, che sommerge le duecentocinquanta di testi, e solo agli specialisti può tornare utile – forse quella scelta da Isella, fedele alle tradizioni filologiche italiane, non è la soluzione ecdotica più adatta a render conto del "processo" che genera la poesia di Sereni. È eccessivo rimpiangere un'ipotetica edizione "genetica", capace di allineare, senza troppo gerarchizzarle, le diverse versioni dei testi, o almeno di alcuni componimenti? È troppo fantasioso immaginare che – se una morte precoce non glielo avesse impedito – Sereni avrebbe potuto un giorno offrire ai suoi lettori qualcosa di simile al *Fico* (*Comment une figue de paroles et pourquoi*) di Francis Ponge?