

Vittorio Sereni

# Gli strumenti umani

Introduzione di Chiara Fenoglio

**ilSaggiatore**



## Introduzione

di Chiara Fenoglio

Nel rileggere gli *Strumenti umani* ci si sente ancora oggi divisi tra due sensazioni contrastanti, già segnalate a suo tempo da Cesare Garboli: quella di essere «ospiti, assolutamente indiscreti» di questi versi, trovandoci tuttavia di fronte a un «discorso che ci riguarda strettamente da vicino», sospesi davanti «all'impossibile epifania di un segreto» che parla a nome di tutti (Garboli, 1968, p. 165). La concretezza, l'oggettivazione che spingeva Sereni a non inventare mai nulla («in genere io sono pignolo su questi dati», scrive a Fortini del 1975, e già nel 1937 in una lettera a Vigorelli ammette di essere un poeta centrato sulle "cose", non sull'io) ha il suo doppio speculare nell'astrazione, nella riduzione del dato esplicito a favore di una declinazione a tratti gnomica, che consente al lettore di individuare nelle liriche di Sereni un'apertura alla dimensione universale, di riconoscere un comune spazio culturale o teorico. Gli elementi coinvolti nella rappresentazione poetica risultano in tal modo «sovradeterminati»: le cose, gli oggetti, diciamo *il mondo*, hanno un loro preciso statuto di realtà nella poesia di Sereni; eppure – lo ha notato Stefano Agosti – «figurano caricati di una connotazione insolita rispetto a quella abituale, in quanto sospesi in un'altra aura, che non è più quella della percezione ordinaria cui è affidata la registrazione della realtà» (2014, p. 19).

In questa doppia dimensione, la realtà (Voldomino, Zenna, una vetrina o una vecchia pianta) senza perdere nulla della sua determinazione e della sua riconoscibilità geografica, restituisce un'immagine di sé più ricca, carica di tonalità che sconfinano nei territori onirici (e sappiamo quanto il

sogno sia un *locus* fondamentale della poesia di Sereni). Un generale effetto di perplessità proietta sui versi di Sereni una atmosfera di attesa, già allusa dall'autore in una prosa del 1947, dove il poeta veniva descritto come

un credente che aspetti i segni della grazia, convinto esclusivamente della predestinazione e senza fiducia nel merito che l'operare potrà acquistargli; e che tuttavia non può fare a meno di operare sapendo che non le opere gli daranno la grazia ma che attraverso le opere soltanto egli potrà spiare l'avvento dei segni che aspetta (*Esperienza della poesia*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *La tentazione della prosa*, p. 30).

Nello stesso testo, dando seguito alla metafora luterana, Sereni scriveva che la poesia è «giustificazione» del proprio «passaggio nel mondo», ma questo transito più che configurarsi come serie di atti volontaristici, imprese o progetti, è attesa di un segno, di un «dì che vola / a gente che di là forse l'aspetta», quindi di una possibilità di salvezza che giungerà impreveduta e imprevedibile, come nella petrarchesca Canzone 50. D'altro canto, proprio all'insegna di un'inquieta apprensione, tra «la noia e 'l mal de la passata via» (v. 11), si apre la raccolta del 1965: «E qui t'aspetto» (*Esperienza della poesia*, p. 30 e *Via Scarlatti*, v. 17).

Che cosa significa, per un poeta come Sereni, operare a dispetto di una sostanziale, per quanto inconfessabile, sfiducia nelle opere stesse? In buona parte, significa depotenziare il valore della letteratura come a-priori o come assoluto, e sostituirvi l'idea che essa sia, più che un valore in atto, un valore in potenza, una energia in continua tensione con la nostra esistenza, da cui la poesia scaturisce incessantemente, come le sorgenti della Sorgue a Fontaine de Vaucluse (Sereni, 1968, p. 37). In questo campo di forze in vibrazione continua agiscono le manifestazioni concrete della realtà, che rendono la poesia sereniana profondamente eteronoma, impegnata nel tentativo «di fronteggiare l'esistenza, di darne una ragione» a dispetto della precarietà dei mezzi a disposizione: scrivere cioè «come vacuità», ma anche come «forma di vitalità» (Sereni, 1980, p. 40).

Dunque che cosa sono gli *Strumenti umani* se non, propriamente, gli attrezzi grazie ai quali – per mezzo dei quali – il poeta fronteggia l'esistente, lo comprende e gli offre una collocazione di senso? Attraverso cui, ancora, egli opera nel mondo (spiando i segni della propria predestinazione)

e offre una «giustificazione» del proprio transito? In una lettera a Gabriella Palli Baroni del dicembre 1978, Sereni stesso dichiara che gli strumenti «sono i mezzi, gli espedienti [...] precari o insufficienti, con cui noi – uomini, umanità – intratteniamo il rapporto col reale, storia inclusa» (Palli Baroni, 1987, p. 115). Proprio nell'anno di pubblicazione del suo terzo libro, nella prefazione alle *Ricerche sull'amor familiare* di Banfi, Sereni richiama la necessità di individuare degli «strumenti» in grado di offrire di volta in volta «*appigli* sul flusso dell'esistenza» (Ferretti, 1999, p. 137). Il livello di consapevolezza, di compattezza e di coerenza interna di questa raccolta è altissimo, reso più evidente da quelle «combinazioni variabili di poche invariante tematiche fondamentali» descritte da Mengaldo già nel 1972 (ora in 2013, p. 142). La divisione in quattro sezioni non è solo il risultato del policentrismo che caratterizza il libro (Borio, 2010, p. 380): essa corrisponde più in profondità all'individuazione di quattro precisi strumenti di giustificazione, di conoscenza di sé in rapporto al mondo, dunque di azione in quel campo di tensione che si forma tra la poesia e la realtà.

### *Lo sguardo*

La prima sezione – *Uno sguardo di rimando* – si apre su una prospettiva urbana (quella della milanese *Via Scarlatti*) e fin dai primi versi si immerge nel passato per poi tornare al presente, nella consapevolezza che la memoria è diventata impossibile perché invasa dal buio, fatta cenere e fumo: «Oltre anche più s'abbuia, / è cenere e fumo la via. / Ma i volti i volti non so dire: / ombra più ombra di fatica e d'ira». Lo sguardo rammemorante fallisce il bersaglio, ma conserva pur sempre una valenza positiva di apertura (dunque incontro: «Con non altri che te / è il colloquio»), di ponte che mette in relazione io e mondo anche quando segnala una mancata corrispondenza, una lacuna (*Un ritorno*), un enigma, forse un tradimento (*Nella neve*). Il linguaggio, in questa prima sezione, è apertamente petrarchesco, ma di un Petrarca mediato dai *Mottetti* montaliani e da René Char: il Petrarca più caro a Sereni è, per sua stessa ammissione, quello «che si iscrive sotto il segno delle rime in morte di Laura», dunque proprio quello ove «il paesaggio amato e rivisitato irrevocabilmente illividisce, incenerisce, si svuota» (1996, p. 132), come avviene in *Via Scarlatti*. La petrarchesca Vaucluse

«conserva la vivezza delle cose emblematizzate» (*ivi*, p. 143), anche quando il poeta ne piange la consunzione e la fine, ma, a differenza della procedura tipica adottata nei *Rerum vulgarium fragmenta*, Sereni inverte la prospettiva, corregge il punto di vista e pone al centro della sua indagine poetica non tanto il soggetto lirico che guarda, quanto piuttosto le cose osservate, il loro costituirsi in forma di mondo. Se in Petrarca lo sguardo era «gettato in continuità seguendo gli spostamenti minimi di una lente precisa» (*ivi*, p. 145), negli *Strumenti umani* l'occhio è fisso, è piuttosto il mondo a muoversi: «sotto i miei occhi portata dalla corsa / la costa va formandosi» (*Ancora sulla strada di Zenna*, vv. 7-8). Le cose si organizzano in una «opaca trafila» fino a che non interviene uno sguardo umano (ecco il primo strumento) a illuminarle. Nel racconto *Davvero quell'odore del pesce*, l'osservatore è immobile, «e le opere gli sfilano davanti» come «barche di una regata», come paesaggi osservati da un treno in corsa che, proprio perché in movimento (in «eccitazione»), svelano il loro «senso vero» (Sereni, 1998, p. 281). E non andrà escluso che qui operi sottotraccia anche la riflessione fenomenologica mediata dal magistero di Antonio Banfi, l'idea cioè che la nostra conoscenza del mondo derivi dal nostro coinvolgimento nel mondo: lo spazio non è, cartesianamente, un reticolo di relazioni tra gli oggetti, ma va considerato a partire dal soggetto che vi è inglobato e che lo vivifica per «animazione interna», per «irraggiarsi del visibile» (Merleau-Ponty, 1989, p. 50). Gli oggetti in effetti sono povere cose (carrucole, teleferiche: prese in sé e per sé sono «minimi atti» avvinti alla catena della necessità, sono il segno tangibile che «nulla nulla è veramente mutato»), prive di quel riconoscimento che può giungere solo dalla memoria (letteraria, nel caso della montaliana carrucola e della teleferica di Bertolucci) o dall'occhio individuale. Se l'io non li riconosce, gli oggetti sono sterili: è dunque solo l'io con un certo «fetichismo dello sguardo» (Sereni, 1998, p. 164) a poter produrre cambiamento, pur nella sua generale fissità (emblematica a questo proposito sarà l'omonima poesia di *Stella variabile*).

In effetti, tutto il libro è fondato sul moto, sull'immagine del viaggio, sui passaggi e sulle situazioni dinamiche in genere: già Mengaldo aveva individuato la contraddizione «fra attrazione per l'immutabilità delle cose, disperazione per “ciò che muta” e desiderio di liberazione e mutamento» (2013, p. 137) in una dinamica che contrappone l'esistenza bloccata al movimento, il premoderno al moderno (Mazzoni, 2002, pp. 153-154 e Pellini, 2006,

pp. 130-132). Ma se si rammenta il motto settecentesco – e sterniano in specie – secondo cui allo slancio corrisponde la gioia («tanto moto, tanta vita e tanta gioia» leggiamo nel *Tristram Shandy*), si intuisce perché la gioia della creazione poetica sia uno dei temi portanti di questo libro, al punto che *Gli Strumenti umani* può essere letto come un vero e proprio libro metapoetico sul costituirsi del dialogo e del pensiero in forma di poesia. Questo non significa mettere in forse la lettura, ampiamente accolta dalla critica e certificata dallo stesso autore, secondo la quale la poesia di Sereni nascerebbe dal tentativo di risarcimento di una ferita non rimarginata, di una lacuna che è percepita in forma di colpa, di “febbre del reticolato”: ma, come vedremo, questo libro non si esaurisce nella sola lettura psicologica (che Fortini per altro riconosceva e condannava a un tempo).

Fin da *Ancora sulla strada di Zenna*, il dato psicologico (il ritorno ai luoghi luinesi che tanta parte hanno nella poesia di Vittorio Sereni) non fornisce un’impalcatura sufficiente: questa poesia è in effetti un singolare e dissimulato manifesto poetico, in cui naturalezza e riflessione, tradizione e nuovo paesaggio giungono ad armonico incontro. L’uomo che percorre in auto la strada verso Zenna e ne osserva la costa «immutata / da sempre» che «alla prossima svolta, forse, finirà» è immagine fortemente evocativa di un rapporto con la tradizione per altro dichiarato qualche verso dopo, quando dall’opacità del reale emergono

la carrucola nel pozzo,  
la spola della teleferica nei boschi,  
i minimi atti, i poveri  
strumenti umani avvinti alla catena  
della necessità, la lenza  
buttata a vuoto nei secoli...

Confrontarsi con la tradizione significa dunque aver ben presente che «nulla è veramente mutato» e insieme che la propria voce, il proprio «rumore / s’imputa un attimo e poi si sfrena», è già per scomparire: su tutto domina la corsa, il «privilegio / del moto», la costrizione al mutamento, poiché solo nella metamorfosi è possibile l’invenzione di un luogo. Per altro la presenza stessa del vento, che con il suo movimento sommuove la percezione del paesaggio e delle piante («quel repentino vento che la turba» e più oltre «le

turbate piante / evocate per poco nella spirale del vento»), allude alla tradizione stessa, come non mancava di rilevare lo stesso Zanzotto, fin dalla *VI egloga* virgiliana, il cui finale evoca i canti apollinei di cui risuonano le selve, tanto che le valli ne mandano l'eco alle stelle:

credo che ci sia una infinita intertestualità che viene da chissà dove e forse dalla più antica forma ominide e che si protrae fino all'oggi su un'onda di elementi fonico-ritmici, una specie di eterno sussurro della foresta letteraria, vero fondamento anche di una storia letteraria (Zanzotto, 2001, p. 437).

Virgilio, in particolare il Virgilio dell'*Eneide*, è molto presente anche in Sereni: per lui l'opzione in favore della tradizione si declina prima di tutto come via alternativa allo sperimentalismo e come affermazione di una poesia non ideologica (gli anni di composizione degli *Strumenti umani* sono i medesimi del successo delle neoavanguardie e del Gruppo 63). Dietro i suoi versi non c'è mai una verità poetica da affermare: piuttosto ci sono «dei conti da saldare con l'esperienza» (Isella 1991, 34 e Ferretti 1999, 131). Ecco dunque emergere una lunga serie di oggetti poetici più o meno tradizionali: il telefono (*Comunicazione interrotta*), lo zampettio delle galline (*Nella neve*), le lampare e uno sbrecciato cappello di paglia (*Gli squali*) sono frammenti di «una storia che non ebbe un seguito» e che pertanto necessitano di un «lettore idoneo» in possesso di quei «dati sentimentali comuni» che gli consentano di stabilire un «rapporto fiduciario» con il mondo artistico e il suo movimento nel tempo – cioè di riconoscere *sentimentalmente* e *spiritualmente* quanto del passato torna non mutato nel presente (Sereni 1973, p. 119 e 1998, p. 148). Ma come abbiamo visto il tradizionale rapporto tra l'oggetto e l'atto percettivo è rovesciato: sono le cose che vengono portate all'io per mezzo dell'onda luminosa (*Viaggio all'alba*) o di un refole di vento (*Le ceneri*); analogamente non è la parola a dare consistenza alla cosa, piuttosto «è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile [...] fino a un ribaltamento dell'effusione romantica» (Sereni 1998, pp. 119-120).

Di rifiuto dell'effusione romantica è particolarmente appropriato parlare a proposito del poemetto che chiude la sezione in forma di *tableau* autonomo: *Una visita in fabbrica*. Qui, allo sguardo dell'osservatore si affianca un secondo strumento di conoscenza: il suono, il sibilo della sirena

che scandisce i momenti della giornata lavorativa. È questa la composizione più intrisa di contemporaneità e di esperienza storica di tutto il libro, quella che ha fatto parlare Fortini di un libro sul miracolo economico, il cui racconto è presente in assenza, come un asintoto e Vittorini di una pronuncia elegiaca su un «mondo imposseduto». Ma Sereni stesso corresse queste interpretazioni, mettendo in luce piuttosto il conflitto tra due atteggiamenti, «l'affettivo e il conoscitivo», tra una «graduale presa di coscienza» del fenomeno-fabbrica e «l'inclinazione a fissarla in un momento tipico e memorabile» (*Intermezzo neocapitalistico*, in Sereni, 1973, p. 81). Poesia ed esistenza si specchiano continuamente l'una nell'altra: il «corpo della realtà» (un'espressione che Sereni usa a proposito della poesia di Char, ma che vale perfettamente anche per la sua: Sereni, 1973, p. 108) produce vibrazioni ineffabili, dalle quali scaturisce

il punto esatto in cui i gesti, i moti, le azioni e reazioni della fisicità si innervano nel quadro di realtà invisibili che tendono a farsi visibili nel linguaggio una volta che siano state percepite (Sereni, 1973, 110).

Evitando ogni scivolamento nella sociologia o nell'ideologia, Sereni si presenta dunque come poeta dell'esperienza, dell'autenticità, della concretezza: il suono della sirena (a cui fa da contraltare in chiusura una voce al telefono) funziona come richiamo alla realtà (l'officina, il fragore, il pozzo d'infortunio e di oblio, gli scali e i depositi, il sentore di sangue e fatica) e contestualmente prepara gli "asettici inferni" su cui il poemetto si chiude, spostando l'orizzonte di riferimento da Petrarca, che dominava la prima sezione con il tema dello sguardo e della memoria, a Dante, che diventerà via via più importante di qui in avanti.

Il ronzo, il *brouillage* o, come Sereni si esprime nei racconti *L'opzione* e in *Il sabato tedesco*, il «bavardage plurilingue», costituiscono uno «stato di ebbrezza» da scandagliare, da cui trarre un «profilo potenziale, la forma possibile di una storia» o il «suadente uniformante ronzo» che nasconde non un «sogno intellettualistico di Babeli moderne» ma una musica per sempre perduta (*La tentazione della prosa*, 445-446 e 208-208). Le parole in effetti sono una selva: «Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza», scrive Sereni in chiusura al racconto *Ventisei*.

Ancora una volta l'obiettivo della parola poetica è la riduzione dell'opacità, l'individuazione di una nota che distinguendosi nella generale dissipazione consenta di tracciare un percorso, di sciogliere il grumo delle contraddizioni del presente, travalicando i meccanismi che imprigionano, riaccendendo le cose, i paesi, l'ispirazione. Sereni in effetti sentiva la parola poetica «come preciso e imprescindibile tramite al reale cui ogni volta si riferiva, e, dunque, dato carico di responsabilità» (Esposito, 2014, p. 133). Le vibrazioni, i borbottii, il gorgogliare di voci e suoni lontani e confusi (leopardianamente: vaghi) sono la manifestazione materica dell'ispirazione poetica perché l'interferenza produce fantasmi e i fantasmi (qui: le larve) travalicano il tempo e trovano dimora nei versi:

O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue  
tra vibrante avvenire e tempo dissipato  
o spenta musica già torreggiante e triste.  
[...]  
Nell'aria amara e vuota una larva del suono  
delle sirene spente, non una voce più  
ma in corti fremiti in onde sempre più lente  
un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica. (vv., 19-28)

La spenta musica, il silenzio di una voce tacitata, il fantasma di un suono che lascia spazio al fremito del sangue e della fatica, inducono a pensare che la poesia per Sereni affondi le sue radici in un generale effetto di rarefazione della lingua e persino nel silenzio cui Sereni ha dedicato riflessioni memorabili: la parola che emerge dalla babele in cui siamo immersi, per individuarsi come voce, deve creare il silenzio in un «campo di forze in vibrazione tra l'ineffabile della sensazione d'origine e la pronuncia che ne fissa la metamorfosi» (*Prefazione a R. Char, Fogli d'Ipnos 1943-44*, Torino, Einaudi, 1968, p. 14). Come ha spiegato lo stesso Sereni, scrivere significa sottrarre la parola all'opacità, al caos, al nero che la circonda:

Come nella grafica, mentre di solito si disegna in nero su uno sfondo bianco, può accadere il contrario, cioè disegnare in bianco su fondo nero, ed è un procedimento che si chiama disegno in negativo; qualcosa di analogo ho

fatto io. Sono cioè partito da una situazione che sapevo negativa, nonostante questo e, anzi, proprio per questo (Sereni, 1981, p. 58).

### *Il tempo*

La seconda sezione, *Appuntamento a ora insolita*, è dominata fin dal titolo dalla dimensione temporale, intesa in senso cronologico, stagionale, ma anche meteorologico. La poesia nasce in precise congiunture che si presentano come “appuntamenti”, decisi da altri, a cui il poeta assiste più che parteciparvi. L'alba è uno di questi momenti topici, capaci di dar vita a dialoghi immaginari o improvvise illuminazioni. La sospensione del tempo (come in *Quasi una fantasia* o ne *L'upupa* montaliane) autorizza l'emersione di una «esistenza latente» (*Il sabato tedesco*, p. 204) nella quale si manifesta o sembra manifestarsi *per speculum et in aenigmate* un destino, sotto forma di una fugace apparizione:

È  
quest'ora di settembre in me repressa  
per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo  
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,  
un'arma che si reca con abuso, fuori  
dal breve sogno di una vacanza. (*Appuntamento a ora insolita*, vv. 28-33)

L'ultimo verso riconduce in modo esplicito al sonetto proemiale di Petrarca, ma il topos del sogno, e soprattutto del sogno mattutino, ha precise ascendenze dantesche: Dante infatti sogna nel canto IX del *Purgatorio*, quando «Nell'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso alla mattina, / [...] / in sogno mi pareva veder sospesa / un'agulgia nel ciel con penne d'oro» (vv. 13-20); e nel canto XXVII, ancora della seconda cantica, «Nell'ora, credo, che dell'oriente / prima raggiò nel mondo Citerea/ che di foco d'amor par sempre ardente, / giovane e bella in sogno mi pareva / donna vedere andar per una landa» (vv. 94-98). Ma il medesimo topos ritorna anche nell'*Inferno*, all'inizio del canto XXVI e nel XXXIII del *Paradiso* (Sandrini, 2008, p. 336).

Proprio come avveniva nella *Commedia*, il sogno racchiude una rive-

lazione, è più momento di verità che non metafora della vita, della sua inconsistenza o brevità. Nelle visioni oniriche sereniane tuttavia manca la catabasi, l'incontro avviene sempre a mezza via, in un luogo intermedio (tra veglia e sonno, tra qui e l'altrove, lungo una strada o su un ponte) che, da *Frontiera* a *Stella variabile*, è «il luogo per eccellenza della poesia sereniana» (Mengaldo, 2013, p. 13). Ciò di cui non si può parlare esplicitamente (la morte, il suicidio, l'amore, la bellezza...) viene traslato in questo luogo-non luogo e attribuito alla voce di maschere il cui statuto di esistenza è ambiguo, ma che proprio dalla loro ambiguità traggono quel potere, tipico della poesia di Sereni, di illuminare il mondo emettendo segnali non immediatamente riconoscibili. In effetti, come scrive Sereni in *Situazione*, la sua poesia è composta «sul rovescio del luogo comune», dove le campane le rondini e il tramonto, topoi poetici tra i più persistenti, assumono valore diverso, sono natura e il suo contrario.

Ma la dimensione temporale è anche stagione, attesa della primavera dopo l'inverno, come segnala la poesia d'apertura della sezione: sia il passaggio che l'inquieto speranza sono termini chiave di questo libro, che ci riconducono a quelle tonalità purgatoriali che sono state oggetto di importanti interventi critici. Se l'interrogativo fondamentale della sezione riguarda il destino della poesia nel tempo, e se il tempo è prevalentemente quello della esitazione e dell'indugio, diventa via via più comprensibile la posizione ambigua, interlocutoria assunta dall'io lirico in gran parte di questa sezione: in un tunnel (*La sonnambula*), nei pressi di un ponte (*Il grande amico*), addormentato o in preda a una sorta di allucinazione (*Un incubo*, *Di passaggio*, *Appuntamento a ora insolita*). Si tratta per lo più di situazioni liminali, dove la percezione dello scorrere del tempo è abolita o quanto meno alterata: «la distorsione del tempo / il corso della vita deviato su false piste / l'emorragia dei giorni» (*Quei bambini che giocano*) ci mettono di fronte a una dissipazione del tempo – unico bene a nostra disposizione – che è deviazione del corso della vita, “scialo di triti fatti” secondo Montale, «melma nera» di chi rinunciando sceglie il compromesso o peggio ancora la menzogna, e così facendo pecca contro l'amore, oltre che contro il tempo. Che cosa può redimere questa offesa? Apparentemente nulla, certamente non la parola poetica; forse soltanto il tempo stesso, con il suo trascorrere, dunque con il suo farsi oblio: «un giorno perdoneranno /se presto ci togliamo

di mezzo». Si tratta dunque di una redenzione a metà, fondata su un principio di dissipazione che a sua volta non ammette alcun riscatto.

Infine, il tempo è peculiare condizione meteorologica, connessa, specie nella quarta sezione, alla nebbia. Montalianamente la nebbia è ciò che abolisce, termine isotopo delle ceneri (la nebbia cancella, le ceneri sono il residuo di quella cancellazione); ma è anche separazione, ostacolo che si frappone tra presente e passato: l'io lirico di questa sezione e del libro è spesso immerso nella nebbia e, come Dante nel *Purgatorio*, costretto a guardare il mondo «non altrimenti che per pelle talpe» (XVII, 1-3). Anche in questo caso il riferimento dantesco può illuminare alcune delle intenzioni più profonde del poetare di Sereni: il canto XVII è di fondamentale importanza non solo perché contiene l'ordinamento morale del *Purgatorio*, ma anche perché è dedicato agli accidiosi, a coloro che hanno navigato nel mare della vita con «mal tardato remo» (XVII, v. 87) e che hanno dunque commesso un peccato d'amore «per poco di vigore» (v. 96), perseguendo l'«amor del bene, scemo/ del suo dover» (vv. 85-86). Il senso di colpa, l'indolenza, il cedimento della volontà, la *tristitia* che secondo Tommaso d'Aquino era la prima caratteristica dell'*acedia*, tramano ampiamente *Gli strumenti umani* dove il peccato d'accidia assume la forma storica del senso di colpa per la mancata partecipazione alle imprese della resistenza, del silenzio, della «fitta di rimorso», dell'«ammanco» nel cuore (*Intervista a un suicida*). Nel racconto *Le sabbie d'Algeria*, pubblicato per la prima volta nel 1972, Sereni descrive la condizione dei prigionieri esattamente in questi termini:

La collettività in cui ero rimasto e dalla quale tendevo a non distaccarmi, può essere presa come campione di quella totale passività verso l'esterno, di quello stato di attesa che meglio caratterizza l'inerzia, la rassegnazione o, se si preferisce, l'apparente *neghittosità* della prigionia allo stato puro [...]. Il mio finiva col diventare un campo di meditabondi, in pratica un campo-deposito, una *riserva limbale o purgatoriale*. (Sereni, 1998, p. 254, corsivi miei).

In effetti, sembrerebbe che Sereni stia qui sovrapponendo e sintetizzando più luoghi danteschi: gli accidiosi comparivano già nel canto VII dell'*Inferno*, sotto la superficie fangosa del fiume Stige, dove «è gente che sospira,

/ e fanno pullular quest'acqua al summo» (vv. 118-119). E anche in quel caso la loro condizione era posta in relazione alla nebbia:

Fitti nel limo dicon: "Tristi fummo  
Ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,  
portando dentro accidioso fummo:  
or ci attristiam ne la belletta negra". (vv. 121-124).

Ma, come segnala Sereni medesimo, l'interferenza tiene conto anche del Limbo, quel «loco aperto, luminoso e alto» dove erano ospitati gli spiriti magni che «sembianz' avevan né trista né lieta» (*If. IV*, vv. 116 e 84). Dunque la «consistenza storica grigia», rilevata da Zanzotto fin dal 1967, non era solo un modo per dare solidità esteriore al mondo emozionale del poeta, ma aveva l'ambizione di descrivere una generale condizione di disordine e inettitudine, di lentezza spirituale e di negligenza intellettuale: Sereni in effetti

ha la piena coscienza che nessuna situazione della vita concreta è di fatto tanto demitologizzata [...] da non basarsi su monconi di miti e di amori che, tutto sommato, non possono non conservarsi tali, e che per essere sentiti come tali devono venire espressi proprio con questi termini, per quanto frusti ed erosi (Zanzotto, 2001, p. 42).

Così, il sonno, il sogno e il dormiveglia che tramano il libro sono la manifestazione più evidente (ma anche la versione più esile, più demitizzata) della condizione sospesa e inattiva dell'accidioso: egli «com'om che sonno-lento vaga», «l pensiero in sogno trasmuta» (*Pg. XVIII*, vv. 87 e 145). Naturalmente la riflessione sull'accidia è tema più propriamente petrarchesco, e il *Secretum* sembra molto operante in questo libro: proprio come Francesco, io lirico è uno *spiritus lenis*, un «viandante stupefatto / avventurato nel tempo nebbioso» (*La ragazza d'Atene*, in Sereni, 1995, p. 65, vv. 17-18) avvinto dall'incertezza, paralizzato nell'animo, gravato da una serie di *phatasmata* e alla ricerca di una possibile via d'uscita che lo conduca verso l'alto. Se amore e gloria erano le catene che tenevano avvinto Francesco, l'io degli *Strumenti umani* è oppresso da una insufficienza, da un senso di inadeguatezza e di generale afflizione, da una sospensione dell'animo

che si fa noia e quotidiano fastidio.\* Ma se Petrarca offre a Sereni l'inquadramento teorico dell'*acedia*, è Dante a fornire il repertorio di immagini che la rendono manifesta: la nebbia «traditora» che «nasconde le case di fronte, satura il cortile interno che in pochi attimi è un pozzo di cui non si vede il fondo» (*Graziano*, in Sereni, 1998, p. 225) non può non ricordare quella evocata da Dante che, approssimandosi al pozzo dei giganti nel canto XXXI dell'*Inferno*, riconosceva gradualmente le figure mostruose simili alle torri di Monteriggioni,

Come quando la nebbia si dissipa,  
lo sguardo a poco a poco raffigura  
ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,  
così forando l'aura grossa e scura,  
più e più appressando ver' la sponda,  
fuggiemi errore e cresciemi paura (vv. 34-39).

D'altro canto il viaggio nella nebbia viene sfruttato da Sereni anche come allegoria del processo critico: «Era stato il mio – scrive Sereni a proposito delle sue letture ungarettiane – fino a quel momento, un viaggio nella nebbia. Nel progressivo diradarsi di questa venivo ora ad affacciarmi su profili netti di paesaggi e città, immagini non più intraviste ma palesi nel loro corpo e contorno venivano messe a fuoco, il fuoco della loro concretezza» (1996, p. 102). Analogamente, per Sereni, «Fuori dal nebbione delle incerte letture, [...] si stendeva la rete dei rapporti tra esseri e cose e la poesia faceva da tramite non più congetturale al moto di reciprocità tra la condizione temporale, storica dell'individuo e l'intuizione di un superiore e segreto universo» (*ibid.*).

Alla nebbia inoltre risponde, nel resto del libro, il vento: immagine della morte che dissigilla, che spazza i luoghi e li vanifica.\*\* Il vento come misterioso annuncio del trapasso, manifestazione di una dimensione arcana e

\* Fondamentali a questo proposito le riflessioni contenute ne *Il silenzio creativo*, prosa del 1962 (ora in Sereni, 1998, pp. 67-70).

\*\* Un vento la cui potenza metafisica ricorda da vicino il turbine «vasto, incalzante, vagabondo» che nel XXVII capitolo dei *Promessi sposi*, «arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fucelli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggieri».

numinosa che si può interpretare in chiave antropologica prima che poetica, è un archetipo antichissimo, che Sereni mette in scena fin dalla sezione precedente, dove il vento attiva un possibile un processo di rinnovamento:

Che aspetto io qui girandomi per casa,  
che s'alzi qualche vento  
di novità a muovermi la penna  
e m'apra una speranza? (*Le ceneri*, vv. 1-4).

L'interpretazione numinosa del vento, qui rafforzata dal riferimento liturgico prima che eliotiano al periodo quaresimale avviato dal mercoledì delle ceneri, si sostanzia proprio nell'endiadi antitetica cenere-vento, consunzione-speranza, noia-gioia che tornerà – come vedremo – nel conclusivo *La spiaggia*. Tra i due termini si apre lo spazio quaresimale dell'attesa della musa poetica, e questo spazio aperto si fa latenza di senso da un lato (la «pena senza pianto») e latenza formale dall'altro, resa evidente dalla mancanza della seconda terzina a completare questo pseudo-sonetto (Zucco, 2002, p. 95).

Ma il vento in Sereni allude anche al progredire storico, all'avanzata del moderno che omologa e nientifica: è la voce della natura che innalza il suo addio (dalle «turbate piante / evocate per poco nella spirale del vento / che presto da me arretreranno via via / salutando salutando» di *Ancora sulla strada di Zenna*, fino a *Niccolò*, in *Stella variabile*, dove gli oleandri mossi dal vento che «dicono no dicono no»). In questa seconda accezione, il vento segnala un rapporto conflittuale tra l'uomo e la storia, tra l'io e un passato irredimibile che torna come un frammento portato dal vento, mai come possibile continuum di una tradizione. Per questo la memoria, in Sereni, non è mai un valore del tutto positivo, acquisito una volta e per sempre. Lo aveva già intuito Zanzotto, secondo il quale la poesia di Sereni emerge come «insieme di rattenuti abbandoni, di grazie lievi» successive a «lunghe stasi, opache come quelle dei mistici (pur se al di fuori di ogni mistica) e nel corpo-a-corpo, anche se destituito di ogni enfasi, con le varie forme di negazione» (Zanzotto, 1992).

## Luoghi

La terza sezione, *Il centro abitato*, svolge una funzione di raccordo, riprendendo quella meditazione sul tempo con la quale si chiudeva *Appuntamento a ora insolita* e anticipando il tema del luogo e dell'incontro che verrà sviluppato in chiusura del libro. Qui a dominare la scena è Milano, ora immersa nella nebbia della sera, ora annullata in una sterminata «domenica / d'agosto». *L'alibi e il beneficio* è perfettamente rappresentativa di questa sezione dove la poesia, come la «polvere d'anni di Milano», «si nasconde ma per fiorire / in alberi e fontane»:

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia  
nessuno che salga o scenda se non  
una folata di smog la voce dello strillone  
- paradossale - il Tempo di Milano l'alibi  
e il beneficio della nebbia...

La figura del poeta ammutolito, che tuttavia rifiuta l'evasione e sceglie una lingua dimessa, dialogica e discorsiva in forza della quale è possibile l'intuizione di una verità storica profonda (Fortini, 2003, p. 642), non ci pone semplicemente in presenza di un io lirico mortificato, incerto o balbettante: al contrario, è uomo del proprio tempo che cerca nel proprio tempo un alibi e una forma di beneficio (in termini luterani, la "giustificazione" a cui si faceva cenno poc'anzi e la "grazia" della poesia). Da ciò deriva un curioso rapporto con il silenzio poetico, efficacemente definito da Sereni stesso «silenzio creativo»: esso non è inerzia, né luogo misterioso in cui la parola si offre come esperienza salvifica; piuttosto è lunga durata delle «intenzioni» con le quali si convive talvolta per anni, fino a che la voce non dà forma agli spettri dell'«insoddisfazione creativa», spostando l'attenzione dalla circostanza emotiva al testo (Sereni 1998, pp. 68-69). Non spazio di una «verità da trasmettere», ma tempo in cui i conti da saldare con l'esperienza giungono a maturazione, in cui la polvere rifiorisce, o – per tornare all'immagine dantesca degli accidiosi – in cui le parole gorgogliano sotto la superficie stigia e fanno «pullular quest'acqua al summo» (*If.*, VII, v. 119). La paralisi e la fissazione sono dunque solo apparenti: la coazione a ripetere nel presente, figlia al tempo stesso di nostalgia e senso di colpa, di fallimento e

inadeguatezza andrà letta come dinamica pienamente e perfettamente petrarchesca. In effetti, come ha scritto Stefano Dal Bianco, siamo di fronte a un «petrarchismo caratteriale, di indole, prima ancora che letterario», dove la centralità dell'esperienza spinge il poeta in direzione della fissità tematica o della fedeltà estrema al proprio orizzonte di riferimento (2001, p. 188). La stessa forma-dialogo così spesso utilizzata in questa raccolta è debitrice del *Secretum*, di una scrittura che presuppone il senso di colpa, sapendo che ben difficilmente esso potrà essere superato, e che tuttavia su di esso occorrerà continuare a scrivere. Per questa ragione Sereni ammette di scrivere per pagare un debito, per «scrollare un peso / e passare al seguente» (*I versi*, vv. 7, 12-13): la dissolvenza, la condizione di impermanenza che ci governa è la traccia più definitiva e definitiva della poesia di Sereni; è il suo «esile mito»; è l'unica via per contrastare l'accidia moderna di chi sa che «tutto è vacante, è in attesa, in rimpianto» (Zanzotto, 2001, p. 51).

Di questa *vacanza* (da intendersi prima di tutto in senso etimologico), non è possibile parlare se non in forma traslata: i luoghi sono l'emblema più utilizzato per alludere a questa condizione di noia che tuttavia più che all'analogo leopardiano pare connettersi a un senso di svuotamento, di memoria che si disfa, di gorgo che si apre di fronte a noi: i «quartieri senza ricordo» attraversati dai tram semivuoti, che preannunciano «un quartiere così ricco in ricordi», sono vuoto che si fa pieno, o specularmente *lago* che si fa *lacuna*. Siamo in ogni caso in presenza di una delle immagini più sintomatiche, e quasi riassuntive dell'intero libro: Milano è fatta di «strade / per poco ancora vuote», di domeniche estive sterminate, di sfilate di tetti balconi e terrazze che segnalano «l'amaro di una perdita» (*Nel sonno*); è una città grigia, osservata da un «ponte che scavalca la nebbia della città / dove l'anno strugge in brace e in cenere» (*Corso Lodi*) o da tram che scavando tunnel nella foschia segnalano la divergenza tra il «passato come storia» e il «passato come memoria» (*L'alibi e il beneficio*). Milano, come Francoforte ritratta *per speculum* negli *Immediati dintorni*, è luogo di memorie più che spazio di eventi, prosecuzione della riflessione sul tempo condotta già a partire dalla sezione precedente. Nella sera agostana descritta in *La poesia è una passione?*, guardando i tetti che abbuiano e le prime luci cittadine, la *meditatio mortis* del poeta si apre a un altro tempo: «è altra roba altro agosto, / non tocca quegli alberi o quei tetti, / vive e muore e sé piange / ma altrove, ma molto molto lontano da qui» (vv. 77-80). I luoghi percorsi da

Sereni sono carichi di passato, vi abitano le insidie del vecchio nemico (le «antiqui hostis insidias» indagate nel libro terzo del *Secretum*): nella Milano degli anni Sessanta, nelle strade di Francoforte o di Amsterdam (molto presenti nella sezione conclusiva) si aprono voragini che creano veri e propri sfondamenti temporali, come nel moderno quartiere di Sachsenhausen dove le “Case dei Sassoni” riconducono eternamente al primo campo di concentramento nazista. L’intercambiabilità di spazio e tempo crea una vertiginosa moltiplicazione dei piani e dei punti di vista: riflessione storica, individuale, morale si saldano grazie alla «memoria inflessibile», cioè la capacità di resistenza della poesia al dilatarsi della memoria o agli sforzi - più o meno colpevoli - di fare tabula rasa del passato. Per quanto il mondo nella sua realtà fisica rifugga la parola, non sia più rappresentabile in forma poetica e si sia dissolta la fiducia che ancora animava la poesia primo novecentesca (in particolare quella dannunziana), la dissipazione potrebbe non essere irredimibile: la poesia oggi è impegnata in una corsa alla morte del tutto analoga a quella del «campione che dicono finito», di Fausto Coppi che «di sè fa dire che più non ce la fa e invece / nella corsa che per lui è alla morte / ancora ce la fa»: ma soprattutto è quel fantasma che ciascun lettore attende spuntare dietro la curva. L’analogia diviene qui esplicita:

uno stormire di voci che si approssima  
un clamore un boato, è incredibile è lui  
è solo s’è rialzato ha staccato le mani  
ce l’ha fatta... e dunque anch’io  
posso ancora riprendermi, stravincere.

Il topos del fantasma, di un vuoto in cui il mondo sembra rifuggire scegliendo l’opzione della sconfitta o dell’indicibilità, ci riconduce a un momento in cui «Petrarca era *la* poesia», in cui il *festboden* della nostra tradizione portava di necessità le insegne sue e di Leopardi (lo *stormire*); oggi quel momento è esaurito: toccherà partire dalla consapevolezza che qualcosa si è incrinato nella nostra coscienza del poetico, toccherà ammettere che la poesia «non esiste, come non esiste il suo fantasma», e solo in seguito si potrà forse tentare una «conservazione occasionale» di Petrarca in un tempo che «se proprio non lo rifiuta non può chiedergli soccorso», avendolo tramutato in un luogo dell’anima, in un valore esistenziale, in una costante inter-

na della sua lingua (Sereni 1996, pp. 144-146; Dal Bianco 2004, pp. 185-199 e Barile, 2011, p. 84). L'eredità petrarchesco-leopardiana avrà dunque a che fare con uno sguardo gettato in profondità verso un *gouffre* (in una «piaga chimerica», in «un'acqua verde laggiù», dirà Sereni traducendo Char ne *Il musicante di Saint-Merry*); la tradizione è un'origine segreta, forse indicibile – un «paese immateriale abitato da alcuni fantasmi» (Sereni 1996, p. 136), e se rispecchiamento poetico sarà possibile, esso assumerà carattere autoriflessivo: sarà cioè «sguardo di rimando», sdoppiamento e risposta delle cose alla domanda che rivolgiamo loro. Lo spazio che si apre tra lo sguardo e le cose è propriamente ciò che, da Benjamin in poi, chiamiamo *aura*: spazio dell'attesa e dell'attenzione che richiama una risposta delle cose, un segno di riconoscimento tra l'io e il mondo che renda ancora possibile l'evento poetico proprio quando la mercificazione moderna degli oggetti ha loro sottratto valore reale, riducendolo ad apparizione illusoria. Nella mutazione fantasmagorica degli oggetti, si produce uno choc che sta all'origine dell'esperienza poetica: «fare dell'opera il veicolo stesso dell'inafferrabile e a restaurare nell'inafferrabilità stessa un nuovo valore e una nuova autorità» (Agamben, 2011<sup>4</sup>, p. 51, ma si veda anche Barile, 2004, pp. 163-172). Dunque la parola poetica ha il compito, nella modernità post-baudelairiana, di riaccendere le cose, di restituire al loro fantasma (autentico *fil rouge* intorno a cui si dipana il racconto *Ventisei*) la possibilità di parlare, ponendosi in dialogo col poeta: ma questo riconoscimento rimane per lo più deluso, non è più in grado – se non per brevissimi istanti – di riscattare uno sguardo fattosi muto, come sarà palese in *Stella variabile*:

Non vuole saperne.

Mi rinnega in effigie, rifiuta

lo specchio di me (di noi) che le tendo. (*Addio Lugano bella*, vv. 2-4).

Non rimane altra possibilità per il moderno che aprire un diverso tipo di dialogo, incerto rispetto alla risposta, scettico nei confronti delle verità generali e delle posizioni ideologiche determinate e definitive. L'apertura, l'attesa, ma soprattutto l'ascolto privo di pathos sono alcuni degli esiti di questo inabissamento dell'aura poetica («I nomi si ritirano dietro le cose», scriverà nel settembre 1971 in *Niccolò*), su cui Sereni comincia a riflettere proprio ne *Il centro abitato*. In effetti questa è la sezione maggiormen-

te metapoetica del libro, dove egli si interroga in modo esplicito sul ruolo della poesia (sul suo essere giustificazione dietro cui cercare protezione e beneficio, grazia da issare come vessillo). Ne *I versi* Vittorio Sereni si presenta come difensore di una morale insita nel mestiere di poeta e avversa «al diletterismo poetico, al culto stolido e inerme dell'ispirazione, del genuino, del cosiddetto sentimento» (Sereni, 1995, p. 585). E tuttavia si tratta di una dichiarazione debole perché, come scriverà in un bellissimo racconto di qualche anno successivo, «da tempo Luciana quando le parlo di cose mie, [...] tiene la testa voltata dall'altra parte [...] infastidita dalle rappresentazioni di me stesso con cui cerco di attirarla a me» (*Un qualcuno che poi è Luciana*, in Sereni, 1998, p. 239). Luciana, dichiara Sereni medesimo in chiusura di racconto, è la poesia stessa, ma le «armi leggere» di un tempo che servivano per stringerla d'assedio, sono «oggi del tutto spuntate, inusabili, perché [...] sembra rifiutare il contatto» (*ibid.*). Perciò *I versi* si apre con l'ammissione che «se ne scrivono solo in negativo», nella consapevolezza della «falsa disinvoltura» delle parole, della «vergogna» e del timore immedicabile che la poesia «si secchi definitivamente da un momento all'altro e mi pianti in asso». A differenza dell'opzione montaliana a favore di «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», a cui spesso è stato accomunata, quella di Sereni è più propriamente una diffidenza verso ogni tipo di semplificazione o riduzione preconstituita della poesia a formula: «Diffidate – scrive negli *Immediati dintorni* – di tutti coloro che sanno troppo bene che cosa è la poesia, che hanno sempre la definizione pronta»: i versi scritti «solo in negativo / dentro un nero di anni» sono in effetti i versi di chi sceglie la mutevolezza e la dinamicità rispetto all'affermazione ideologica o irrigidita in un  *cliché* , del formalismo puro o di quello neoavanguardista.

Il fine della poesia, secondo Sereni, la sua tendenza profonda, «non è tanto nella facoltà di comunicare quanto piuttosto in quella di accomunare». La forza accomunante del poetico cioè, dichiara Sereni in un'intervista del 1975, «la facoltà di raccogliere gli altri, e se stessi con gli altri, attorno a qualcosa», è ciò che «sopravvive all'interno del lavoro di ognuno, come bisogno o ricerca o nostalgia di presenze senza cui quel lavoro non si darebbe o sarebbe bruciato all'origine» (Sereni, 1975, p. 22):

no, non è più facile l'esercizio.

Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.

Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.  
Si fanno versi per scrollare un peso  
e passare al seguente. Ma c'è sempre  
qualche peso di troppo, non c'è mai  
alcun verso che basti  
se domani tu stesso te ne scordi.

La condizione di precarietà e di attesa, la provvisorietà tante volte descritta come dominante della terza raccolta, non è sufficiente a comprendere lo sforzo compiuto dall'autore per sottrarre la poesia novecentesca a uno statuto privilegiato, e per ricondurla alla sua naturale destinazione, quella di elaborare dei dati emotivi, ideologici o raziocinanti in cui il lettore possa riconoscersi. Più determinanti delle atmosfere di sospensione o del male del reticolato, sono il rapporto tra «questo» e «altro» (v. 11, l'antinomia che fornirà il titolo alla rivista fondata da Sereni e Niccolò Gallo nel 1962), tra l'invenzione e l'esperienza, a rendere *Strumenti umani* un libro fondamentale nel canone poetico novecentesco.

### *Gli altri*

Nell'ultima sezione entrano in scena le persone: la forma dialogo prende il sopravvento fin dal primo testo (*Un sogno*) e diventa centrale il tema dell'incontro. Se è vero, come riteneva la fenomenologia, che il «movimento è il proseguimento naturale e la maturazione di una visione» (Merleau-Ponty, 1989, p. 18), *Apparizioni o incontri* consegue perfettamente a *Uno sguardo di rimando* e concettualmente lo completa. Tra gli strumenti umani necessari per operare nel flusso dell'esistente va infatti registrato anche il dialogo scaturito dall'incontro, dal movimento verso gli altri: alla tradizione lirica dominante in Italia, prevalentemente monodica e figlia del magistero petrarchesco, Sereni interseca una presenza piuttosto esposta di Dante, visibile nella tendenza a cedere la parola ai personaggi evocati, oltre che nelle più evidenti citazioni esplicite (Pellini, 2006, pp. 180-194).

In questa sezione si accentua la presenza di un modulo stilistico caratterizzato dal dialogo con anime o fantasmi (la nonna, il suicida, il padre) spesso più concreti e reali degli stessi vivi: proprio come nei canti dante-

schi, l'incontro con i morti non è retorica evocazione di un tu scomparso, ma personificazione di tanti doppi dell'io lirico, o meglio ancora «simulazione di un dialogo dove prende la parola anche la figura del trapassato», tramutando il colloquio *in absentia* in una paradossale conversazione in cui riecheggiano le forme e gli stilemi delle antiche lamentazioni funerarie (Testa, 2014, p. 45). Tradizione letteraria e memoria ancestrale coabitano e collaborano a edificare una struttura narrativa del tutto innovativa nel panorama poetico italiano: l'interrogazione a «individui mentali che agiscono e dialogano come vivi e pure hanno l'autorità degli scomparsi» (Mengaldo, 2013, p. 169) è uno stilema formale che torna duplicato anche nelle apparizioni nelle vetrine, negli incontri su ponti, valichi o altre zone di transito, infine nelle visioni oniriche, in ciascuna delle quali l'intrecciarsi di un dialogo fittizio tra la voce del sopravvissuto e quella dello scomparso riesce a mantenere aperto e percorribile il canale di comunicazione tra vivi e defunti.

Questi antichissimi moduli antropologici riemergono in forma di poesia, mettendo in luce aspetti del patrimonio simbolico umano divenuto inattuale nel mondo culturale odierno; sono dunque emergenze del premoderno in epoca di pieno sviluppo industriale. Alla base dei dialoghi avernici è infatti la credenza, tipica delle comunità arcaiche, che alla loro morte, gli uomini cessino di far parte del novero dei vivi, ma non di esistere (una consapevolezza già allusa in *Strada di Creva*, dove Sereni aveva per la prima volta istituito quel «trepido vivere nei morti» che diventerà una delle costanti della sua poesia, da *Frontiera* in poi). Già Fortini aveva parlato a questo riguardo di «ere animistiche e totemiche» che sopravvivono nella forma di piante antropomorfe (Fortini, 1993, pp. 2167-2175). In seguito Enrico Testa (2014, p. 30) e Laura Barile (2004, p. 26) hanno connesso questi moduli con la crisi dell'io lirico, con i processi di straniamento da sé, con la riduzione dei monologhi lirici in favore di strutture dialogiche, prosopopee, incontri, visioni, messe in scena di voci altrui, di defunti che conservano uno statuto di esistenza, come nel caso del suicida, o di viventi pericolosamente vicini a uno statuto di trapassati: così avviene nel racconto *L'opzione*, dove il personaggio femminile che accompagna il narratore, con il suo essere «viva per caso, scivolata per caso fuori dall'orripilante cascata», allude ai cumuli di cadaveri ammassati di fronte ai crematori nazi-

sti, ma altresì alla folla innumerevole di anime tràdite da Caronte o ancora alla turba che l'angelo consegna alla spiaggia purgatoriale.

Molti, a partire da Enzo Siciliano, hanno rilevato la condizione di trapasso, attesa ed esitazione che caratterizza la poesia di Sereni, il suo collocarsi in una zona di confine «molto affine alla spiaggia dell'antipurgatorio dantesco» (Siciliano, 1979, pp. 8224-8225 e Benassi, 2009, 550). L'esperienza degli *Strumenti umani* in particolare riconduce per vari aspetti alla seconda cantica dantesca: «com'om che torna alla perduta strada», anche il poeta pellegrino si risollewa dalle tragedie belliche alluse nel *Diario d'Algeria*, «lascia dietro a sé mar sì crudele», e tenta di rinascere dalle sue ceneri: l'epilogo del libro non a caso è quello di «un tratto di spiaggia mai prima visitato», percorso da «toppe solari» che erano «calce o cenere» e sono «pronte a farsi movimento e luce», a parlare. L'ambientazione litoranea non è una novità assoluta in Sereni, era infatti già stata sfruttata in *Strada di Zenna*, dove il ricordo del montaliano *Arsenio* agiva scopertamente:

Vedi sulla spiaggia abbandonata  
Turbinare la rena,  
ci travolge la cenere dei giorni  
[...]  
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. (vv. 17-34).

Anche nella poesia conclusiva del terzo libro la spiaggia è apparentemente deserta («Sono andati via tutti», v. 1), e tuttavia popolata «di loro che partiti non erano affatto», di «toppe d'inesistenza» che di lì a poco «parleranno». Ma al parallelismo interno al corpus sereniano si aggiunge una forte risonanza, quasi una specularità, rispetto ai primi due canti del *Purgatorio*, dove il

lito deserto  
che mai non vide navicar sue acque  
omo che di tornar sia poscia esperto

si anima improvvisamente di luce: «Ed ecco [...] / un lume per lo mar venir sì ratto, / che 'l mover suo nessun volar pareggia». Si tratta dell'angel di Dio (che, andrà notato, per condurre la sua navicella «sdegna gli argomenti umani», ossia gli *strumenti umani*, come chiosano tutti i principali commentatori): su un «vasello snelto e leggero» egli trasporta alla spiaggia una turba di anime purganti che «selvaggia / pareo del loco, rimirando intorno / come colui che nove cose assaggia» e che, di lì a poco, parlerà: «Se voi sapete, / mostratene la via di gire al monte», domanda la «nova gente» a Dante e Virgilio, giunti poco prima sull'arenile.

La spiaggia è il luogo del transito e in quanto spazio ambiguo e liminare (tra terra e mare) è deputato all'epifania (la forza del mare, le parole dei morti, la manifestazione del Signore):

Non

dubitare, – m'investe della sua forza il mare –  
parleranno. (vv. 13-15).

Così la forza del mare contraddice la voce «saputa» che nei primi versi blaterava di un impossibile loro ritorno, e il colloquio coi defunti iniziato e subito interrotto ad apertura di libro (con *Via Scarlatti*, e *Comunicazione interrotta*) può essere ora portato a compimento, per quanto in un futuro incerto, forse utopico. E non sarà irrilevante notare che anche «saputa» è lessema di origine dantesca, riferito – sempre nel XVI del *Purgatorio* – a Virgilio: «la scorta mia saputa e fida».

La dichiarazione finale, ancora di matrice dantesca se si pensa ai tanti passi in cui Virgilio esorta Dante a non abbandonarsi al dubbio o alla paura, è una vera e propria investitura poetica (Ramat, 1980, p. 399), un invito a rendere l'epifania del numinoso dicibile e comprensibile anche nel tempo della modernità industriale, a trasformare la calce-cenere in movimento-luce. Una investitura che verrà in seguito messa in dubbio nel testo che più esplicitamente si ricollega a *La spiaggia: Un posto di vacanza*. D'altra parte, più che nella forza rivelatrice della parola, la poesia di Sereni si compie nei silenzi che preludono al rifiorire della polvere (*In una casa vuota, Il muro*): la spiaggia, ove già in *Frontiera* il poeta si avviava con «labile passo» travolto dalla «cenere dei giorni» (Strada di Zenna, vv. 5-7), sarà in Stella varia-

bile «quella / detta dei Morti» dove nessuna epifania si compirà, neanche in forma di annuncio (Niccolò).

Dunque questo colloquio, non pacificato e non conciliante («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», *Strada di Zenna*, vv. 31-34), sembra l'esito di quei «pensieri di calamità / e catastrofe» con i quali si aprirà la raccolta successiva, pensieri che desiderano ravvivarsi, che hanno in spregio la dispersione e la fine, che sognano la metamorfosi di «calce o cenere» in «movimento e luce» ma che sono destinati a ricadere in nulla. Questa doppia polarizzazione della poesia di Sereni spiega, almeno in parte, la sua dominante emotiva, la *petite musique* dei suoi versi tutta giocata su stati di euforia continuamente declinanti verso la tristezza che, è Sereni stesso a riconoscerlo, sono tra i suoi «pochi stati di grazia» da cui scaturisce la sua vena poetica, sul confine tra emozione ed espressione (Sereni, 1995, pp. 67-68). Allo stesso modo, sulla spiaggia si incontrano vivi e trapassati, ricordi e speranze:

Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?  
Oh, di una storia che non ebbe un seguito  
stracci di luce, smorti volti, perse  
lampare che un attimo ravviva  
e lo sbrecciato cappello di paglia  
che questa ultima estate ci abbandona.  
Le nostre estati, lo vedi:  
memoria che ancora hai desideri. (*Gli squali*, vv. 1-8).

La costa di Bocca di Magra è il luogo topico in cui «La morte attraversa la vita uccidendo gli attimi, le ore, gli anni che volta per volta ci hanno fatto credere di essere vivi. La vita si ricompone alla fine, altrove, in un altro tempo, mediante una serie di sdoppiamenti». Le apparenze che i sensi ci offrono vanno riconosciute come tali: «è sul loro rovescio che dobbiamo cercare quanto importa e resiste o può resistere in noi» (Sereni, 1976, in Donzelli, 2012, pp. 339 e 338).

Il dialogo tra vivi e morti, tra le apparenze e il loro rovescio, tra le toppe d'inesistenza e la luce che da queste può sprigionarsi, allude dunque al nocciolo più profondo della poesia di Sereni, alle sue ragioni più intime:

l'importanza della posizione critica di Sereni nel panorama del secondo Novecento è in effetti nella proposta di una poesia che non ceda a «ipertrofico discorso, abnorme verifica della scienza, della politica, della sociologia, della psicanalisi», e che privilegi il suo rapporto con la variabilità dell'esistenza, configurandosi come uno specchio capace di «riflettere non un'immagine ma una battaglia di immagini» (Sereni, 1998, pp. 71 e 29). Il destino della poesia sarà in questo riconoscersi, in questo ricongiungersi con quanto rischia di finire in pura perdita, in omissione o mancamento poiché, dopotutto, la condizione del poeta è semplicissima:

tanto più sarò stato palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più mi verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo (*ivi*, p. 30).

Torna ancora una volta il riferimento alla poesia come a una opzione di fede, come *giustificazione* di sé e delle proprie azioni di fronte al mondo intero: se la scrittura poetica è esperienza straordinariamente intima, essa tuttavia non può prescindere dal suo momento pubblico (come avviene in *Dall'Olanda* o ne *La pietà ingiusta*), per questo Sereni insiste tanto sulla figura del “lettore idoneo”, senza il quale ogni pretesa del poeta di operare nel presente verrebbe a mancare, e la poesia si ridurrebbe a energia dispersa o a confidenza di un cuore solitario. Se la poesia si nutre nel dialogo, nessuna etichetta, nessun discorso programmatico sarà possibile, e anzi sarà auspicabile parlare piuttosto di «poetiche provvisorie», di una poesia che sgorga «dall'elaborazione di dati emotivi, ideologici, raziocinati»: poesia e *altro*, ossia «verità letteraria in rapporto alla società, alle forze storiche, ai nuovi contenuti» (Sereni 1995a, 35), per orientarsi rispetto ai quali a poco serve l'ideologia, se non è supportata da valori esili ma irrinunciabili:

«Ho speranze, un paese che mi aspetta,  
certi ricordi, amici ancora vivi,  
qualche morto sepolto con onore» (*Un sogno*, vv. 9-11).

Nessuno di questi è un mito ferreo («Sono favole, – disse – non si passa senza un programma», vv. 12-13), nessuno di questi valori è in grado di sana-

re lo smarrimento verso le cose che cambiano, che vanno verso il loro *mai più*, tuttavia ciascuno costituisce un argine nella generale confusione, «uno strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose» a fronte dell'incipiente fine (Sereni, 1998, p. 60): se la comunicazione di massa è «trambusto», la poesia dovrà recuperare un rapporto di fiducia con le cose, gli spazi di una parola naturale (non la sua essenzialità, né la sua forza di rottura, è evidente), e così compiere un «cammino a ritroso» oltre il suo esile mito. Anche per questo alla rabbia Sereni oppone la gioia, all'engagement risponde con una scelta affettiva (una *tabula affectum*, come l'ha chiamata Andrea Zanzotto nella sua lettura de *Gli strumenti umani*), sostituendo all'ideologia la discussione delle idee degli amici, quand'anche esse (come nel caso di Fortini, che predilige le forze del conflitto e accusa *Questo e altro* di essere una rivista consolatoria, criticabile per la mancanza di un «nemico» culturale e politico chiaramente individuabile) siano accuse violente proprio verso questa medesima idea di amicizia. Ma Sereni rimane fedele a questa prospettiva poetica e proprio in un intervento anonimo sul primo numero di quella rivista si schiera per una «solidarietà morale tra uomini di diverse condizioni, età della storia, sentire» (Sereni, 1962, p. 56), per un progetto aperto a colloqui anche spregiudicati, in un quadro libero da una stretta osservanza ideologica (Camon, 1965, p. 146): un progetto *sui generis*, dopotutto, la cui unica stella polare è una *stella variabile*.

## Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011 [1977].
- AGOSTI Stefano, *Incontro con la poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014.
- L. BARILE, *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- EAD., *Sereni e Lugano. Una poesia e una prosa*, in «Lettere Italiane», LXIII, 2011, pp. 69-88.
- BENASSI Cecilia, "Spem longam reseces" tra Montale, Fortini e Sereni, in «Lettera italiana», LXI, 2009, pp. 547-580.
- BORIO Maria, *Gli "Strumenti umani" di Vittorio Sereni: genesi, struttura e 'silenzio creativo'*, in «Studi novecenteschi», 2010, n° 2, pp. 361-388.
- DAL BIANCO Stefano, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia: Petrarca nel Novecento italiano. Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 185-199.
- E. ESPOSITO, *Sulla costituzione degli Strumenti umani*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 127-138.
- FERRETTI Gian Carlo, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- FORTINI Franco, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987 (ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003).
- ID., *Lettura di Niccolò di Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. III, pp. 2167-2175.
- GARBOLI Cesare, *In una casa vuota* (1968), in Id., *La stanza separata*, Milano, Scheiwiller, 2008 [1969<sup>1</sup>], pp. 164-168.
- ISELLA Dante, *Giornale di "Frontiera"*, Milano, Archinto, 1991.
- LONARDI Gilberto, *Introduzione a Vittorio Sereni*, in V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990.
- LONARDI Gilberto, *Di certe assenze in Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno di Milano*, Milano, Librex, 1985, pp. 106-118.
- MAZZONI Guido, *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», 1972, n° 17, ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 109-148.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'occhio e lo spirito* (1964), Milano, SE, 1989.

- ID., *Linguaggio Storia Natura*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1995.
- MOLITERNI Fabio, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Lecce, Pensa, 2002.
- PALLI BARONI Gabriella, *Per «una umanità ritrovata». Una lettera inedita di Vittorio Sereni*, in «Letteratura Italiana Contemporanea», VIII, 1987, n° 22, pp. 115-128.
- PELLINI Pierluigi, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Manziana, Vecchiarelli*, 2006.
- RAMAT Silvio, *Purgatorio e inesistenza in due testi poetici medionovecenteschi (M. Luzi, La notte lava la mente – V. Sereni, La spiaggia)*, in «Paradigma», 1980, n° 3, pp. 383-403.
- SANDRINI Giuseppe, *Le sei del mattino di Vittorio Sereni: lettura di un sogno*, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. Sandrini, Verona, Fiorini, 2008, pp. 335-347.
- SERENI Vittorio, *Il movimento milanese di “Corrente di Vita giovanile” e l'ermetismo*, in «L'approdo letterario», 1968, n° 14, p. 37.
- ID., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973.
- ID., *Poesia, per chi?*, a cura di G. C. Ferretti, in «Rinascita», XXXII, n° 37, 19 settembre 1975, pp. 21-22.
- ID., *Intervista a G. C. Ferretti*, in «Rinascita», XXXVII, n° 42, 24 ottobre 1980, p. 40.
- ID., *Intervista 1979*, in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 41-62.
- ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- ID., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996.
- ID., *L'oltre della poesia. Pedro Salinas e Paul Celan*, pubblicato da E. DONZELLI, *Del lontano e del distante. Aspetti della saggistica di Vittorio Sereni*, in *La saggistica degli scrittori*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012, p. 305-345.
- SICILIANO Enzo, *Sereni verso il purgatorio laico*, in *Novecento. I contemporanei*, vol. 9, Milano, Marzorati, 1979, pp. 8224-8225.
- TESTA Enrico, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- ID., *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 30-...
- VITTORINI Elio, *Industria e letteratura*, in «Il menabò», 1961, n° 4, p. 13.
- ZANZOTTO Andrea, *Divagazioni su temi leopardiani*, in ID., *Scritti sulla letteratura*.

*Aure e disincanti nel Novecento italiano*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 432-444.

Id., *Gli strumenti umani e Per Vittorio Sereni*, *ivi*, pp. 37-53.

Id., *Immediati dintorni della grande poesia. Sereni, un mito che resiste al tempo*, in «Corriere della sera», 25 aprile 1992.

Zucco Rodolfo, *Le ceneri di Vittorio Sereni*, in «Per Leggere», 2002, n° 3, pp. 83-97.

Finito di stampare nell'ottobre 2018  
presso Galli Thierry stampa, Milano