

Materiali per un commento a *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni

Michel Cattaneo

I. «Incomprensibili o muti»

Scrivendo degli *Strumenti umani*¹ alla loro pubblicazione, avvenuta nel 1965, Franco Fortini diceva che «per dare torto a questi versi»² non ci sarebbe voluto «nulla di meno d'una trasformazione [...] della vita sociale che per un certo tempo» li avesse resi «incomprensibili o muti». Commentare gli *Strumenti* a più di cinquant'anni da allora significa anzitutto tentare, quei versi, di mantenerli comprensibili, di non farli smettere di parlare al lettore odierno. Se tale è l'obiettivo, misurandosi con il terzo libro di Sereni ci si trova però a fronteggiare in prima persona un problema che già Fortini rilevava: testi «meno afferrabili» di quelli degli *Strumenti* «è difficile trovarne».³ Come può dunque procedere un commentatore? A fornire se non delle indicazioni, almeno degli indizi da seguire per impostare un commento nuovo e integrale⁴ al libro è il

¹ V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965. Tutte le poesie di Sereni sono citate da V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, d'ora in avanti P95.

² F. Fortini, *Di Sereni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 645.

³ *Ivi*, p. 646.

⁴ Per l'opera in versi di Sereni disponiamo di due commenti antologici, V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di L. Lenzini, Milano, Rizzoli, 2004 e V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2002, che rappresentano invero una prima risorsa da cui non prescindere. D'altro canto, come osserva C. Martignoni, *Commentare un testo novecentesco, tra specificità e complessità*, in *La pratica del commento*, a cura di D. Brogi, T. De Rogatis, G. Marrani, Pisa, Pacini, 2015, pp. 9-21: p. 16, tra gli oneri del commentatore è quello di dare conto al lettore della «stratigra-

libro medesimo.⁵ La prima edizione degli *Strumenti* si chiude con una *Nota* che risulta in questo senso di grande utilità. Benché si tratti di un testo idiografo, la *Nota* funziona alla stregua di una guida d'autore alla lettura della raccolta. A compilarla fu infatti Niccolò Gallo (con Fortini, il principale interlocutore di Sereni in quel periodo), ricalcandola sui suggerimenti del poeta e anzi sulle parole di una sua lunga redazione precedente.⁶ Vi torneremo subito. La versione finale della *Nota* intanto recita:

Tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-1965. Una più circoscritta indicazione cronologica è consentita solo per alcuni gruppi di poesie: così *Uno sguardo di rimando* può essere idealmente collocato nel periodo '45-57, mentre *Appuntamento a ora insolita* e *Apparizioni o incontri* vanno rispettivamente riferiti agli anni '58-60 e '61-65. Per i singoli componimenti una datazione più rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di «partenza» e una di «arrivo»: nel qual caso, però, alcune «partenze» rischierebbero di figurare come anteriori persino al '45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora (tipica in tal senso *La poesia è una passione?*, data in forma ancora incompiuta, «lavoro in corso» destinato forse a un futuro libro e con sviluppi almeno parzialmente imprevedibili; vera e propria eccezione alla «regola», invece, *Una visita in fabbrica*, alquanto rimaneggiata rispetto alla versione apparsa in rivista): l'autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa. Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una «partenza» o una fase e non rappresenta mai una data di composizione.

fia dei commenti» all'opera. Lo stesso dicasi, ovviamente, per la storia della critica e per il salutare conflitto delle interpretazioni che essa nel tempo ha prodotto.

⁵ Vale anche in questo caso quanto nota N. Scaffai, *Appunti per un commento a «Stella variabile»*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, p. 189, in relazione al quarto libro di Sereni: «Spesso [...] è l'opera a suggerire una condotta».

⁶ La prima stesura della *Nota* è pubblicata in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 25-32. È possibile ricostruire la genesi della *Nota* definitiva grazie alla corrispondenza raccolta in V. Sereni, N. Gallo, *«L'amicizia il capirsi, la poesia»*. *Lettere 1953-1971*, a cura di S. Giannini, Napoli, Loffredo, 2013. Cfr. in particolare la missiva di Gallo a Sereni del 9 luglio 1965, *ivi*, p. 178.

Un'altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione. (P95, pp. 470-471)

La *Nota* richiama l'attenzione soprattutto su due punti: uno, quello relativo alla cronologia, nel profondo concerne la genesi del libro o, meglio, il processo creativo che ne sta alla base; l'altro riguarda un particolare tipo di intertestualità. Un commento deve cercare di tenere insieme tanti livelli: provvedere a una spiegazione letterale, a una parafrasi dei testi;⁷ occuparsi della loro distanza cronologica, geografica e, in generale, epistemica, nonché di quella figurale⁸ e linguistica; analizzare, di conseguenza, la stilistica dell'autore; proporre raffronti con altre parti della sua opera.⁹ Ma gli aspetti segnalati da Sereni sono determinanti e peculiari per gli *Strumenti* e su quelli, in questa sede, ci concentreremo.

II. Dialoghi col lettore

Quando Sereni parla «di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora» non ci sta parlando d'altro che del suo modo di fare poesia. Sereni rivendica («l'autore tiene molto a questa precisazione») il radicamento della sua poesia nell'esistenza. Con un termine della filosofia fenomenologica, dalla quale a Sereni, formatosi alla scuola di Antonio Banfi, una simile concezione deriva: nell'esperienza. È a partire da essa che muove la poesia degli *Strumenti*. Da un vissuto di cui, come il poeta spiega in varie occasioni, massimamente nel menzionato avantesto della *Nota*, fanno parte «ferite, ustioni, graffi dell'esistenza, urticazioni», ma anche fatti che stanno al di fuori di lui, «magari fatti pubblici, pubbliche passioni, discorsi di altri, opinioni che sono nell'aria»¹⁰ e perfino, secondo un passo di un altro testo fondamentale per capire come lavorasse

⁷ Cfr. P. Cataldi, *Commento e parafrasi*, in Id., *La strana pietà. Schede sulla letteratura e la scuola*, Palermo, Palumbo, 1999, pp. 233-248.

⁸ Cfr. L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 220.

⁹ Su tali aspetti cfr. anzitutto C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 3-17.

¹⁰ V. Sereni, *Poesie e prose cit.*, pp. 29-30.

Sereni, *Il lavoro del poeta*, letture, «di una riga piuttosto che di un capitolo, di una pagina aperta a caso piuttosto che di un libro intero». ¹¹ Prima di arrivare al testo definitivo spunti latamente autobiografici del genere, che Sereni nella prima versione della *Nota* chiama «materiali da costruzione», ¹² vengono tuttavia sottoposti, oltre che alla lunga maturazione interiore cui allude la *Nota* passata alle stampe («un margine così largo di tempo»), a una complessa elaborazione. Il poeta li combina e li connette tra di loro, agisce su di essi con forza inventiva («modifiche, aggiunte, deviazioni, articolazioni, dilatazioni, rarefazioni»), sicché tra i dati vissuti e la poesia terminata opera infine uno scarto in molti casi irriducibile. In questo scarto si celano sia molto del segreto della poesia degli *Strumenti*, sia una quota consistente della loro difficoltà. ¹³ Che spetta al commentatore superare. Da tale punto di vista, risalire, per quanto possibile, ai materiali da costruzione aiuta a cogliere il senso di alcuni elementi che da quelli dipendono e a collocare in una giusta prospettiva l'edificio della poesia nel suo complesso.

Un esempio del metodo d'autore poc'anzi descritto è fornito da *Una visita in fabbrica*. Il poemetto in cinque parti che costituisce la seconda sezione degli *Strumenti* si presta tanto meglio a essere un caso esemplificativo quanto meno quel metodo, per ammissione del poeta, ha qui funzionato alla perfezione. Sereni nutriva per la *Visita* un sentimento di forte insoddisfazione, motivato, in ultima istanza, proprio dal fatto che egli riteneva che in questo componimento i materiali da

¹¹ *Ivi*, p. 1126.

¹² *Ivi*, p. 29.

¹³ Si usa il termine pensando, di nuovo, a F. Fortini e alla pur sfumata opposizione tra i diversi tipi di inintelligibilità della poesia contemporanea che opera in *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», 2, 1991, 3, pp. 84-88. Nel saggio si distingue tra un'«oscurità» quale «condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi» e che «non può né deve mai [...] essere "vinta" o "superata" perché la sua ragione è di essere, in definitiva, una particolare categoria di "figura"», da una parte, e appunto la «difficoltà», che viceversa «si pone come enigma provvisorio risolvibile con determinati strumenti e quindi mediante esegesi critica o ermeneusi», dall'altra (corsivo nel testo). Per stare, schematicamente (ma è proprio Fortini a proporre l'esempio), ai poeti italiani del Novecento, la prima sarebbe quella tipica di certi ermetici, mentre la seconda si ritroverebbe ad esempio in Montale. Senza entrare adesso, secondo un'etichetta che comunque Sereni ha sempre respinto, nel merito della questione ampiamente discussa del suo ermetismo, è sostenibile che, sebbene presentino alcuni tratti di oscurità di stampo ermetico, gli *Strumenti* siano piuttosto un libro «difficile». Sul tema cfr. anche G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 167-171 e L. Zuliani, *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo, R. Fassanelli, Padova, Esedra, 2012, pp. 413-428.

costruzione non si fossero amalgamati a dovere.¹⁴ Forse si spiegherà anche così la possibilità che il testo consente di isolarne taluni. *Una visita in fabbrica* esce per la prima volta nel 1961 sul n. 4 di «Il Menabò di letteratura»: il fascicolo interamente dedicato al tema «Industria e letteratura». Dopo numerosi ripensamenti, confluisce nel libro con varianti sostanziali, dovute appunto allo scontento dell'autore (*P95*, pp. 531-546).¹⁵ In sintesi, il testo segue i momenti della visita che il soggetto poetante compie a una fabbrica da identificare con lo stabilimento milanese della Pirelli. La ragion d'essere del componimento e il suo sedimentato autobiografico risiedono difatti nell'esperienza vissuta da Sereni nell'ufficio stampa e propaganda dell'azienda tra il 1952 e il 1958. A questa rimandano le date che accompagnano la *Visita* tanto in rivista quanto nel volume.

Anche più circoscritta è l'allusione dei vv. 3-6 della prima parte, che contengono in sostanza lo spunto di partenza e sono quelli che ora ci interessano:

Non dunque tutte spente erano le sirene?
Volevano i padroni un tempo tutto muto sui quartieri di pena:
ne hanno ora vanto della pubblica quiete.

Sereni si riferisce qui a un fatto di cronaca o piuttosto a una particolare legislazione per cui «in un certo giro di aziende si era stabilito che per non disturbare la quiete del quartiere circostante si dovesse far tacere tutte le sirene».¹⁶ Ciò che il commento (preferibilmente nel cappello introduttivo al testo) può fare in un caso del genere è cercare di precisare quel segnale extra-testuale, di ricostruire l'esatto contesto cui il poeta rimanda. Si scopre allora che il provvedimento risale al 1954. Sulla pagina milanese del «Corriere della sera» di mercoledì 15 settembre 1954 l'articolo principale, *Proposta per le fabbriche l'abolizione delle sirene*, dà la notizia che la Giunta comunale, nel quadro di una lotta ai rumori, ha accolto la proposta di vietare nelle fabbriche di

¹⁴ Cfr. V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 30, dove, a proposito della *Visita*, il poeta parla di un «un tentativo di proliferazione da una base squisitamente autobiografica mediante accostamento ancora grezzo di materiali non omogenei tra loro, o che il linguaggio non ha saputo rendere omogenei».

¹⁵ Per le tante implicazioni di *Una visita in fabbrica* cfr. almeno E. Esposito, «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni, in «Acme», 1980, 1-2, pp. 191-214 e O. Schiavone, *Letture di «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni*, in «Italianistica», 35, 2006, 3, pp. 99-119.

¹⁶ Intervista a V. Sereni, in *Scrittori su nastro*, a cura di P.A. Danovi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961, p. 57.

Milano «l'uso ormai anacronistico delle sirene e di altre segnalazioni rumorose».¹⁷ Già da questo articolo si ricava non solo una più precisa datazione di *Una visita in fabbrica*, che fissa almeno al settembre del 1954 il termine *post quem* per l'avvio della sua scrittura, ma anche un primo fotogramma del modo di lavorare di Sereni: è un evento offerto dal caso della cronaca a suggerirgli l'angolatura per dare forma all'esperienza alla Pirelli che il poeta andava maturando da due anni.

Sempre sull'edizione milanese del «Corriere della Sera», due settimane dopo, il 28 settembre 1954, esce un trafiletto che informa del parere favorevole accordato nel frattempo dal Consiglio comunale alla proposta della Giunta.¹⁸ A due giorni di distanza, nell'edizione del 29-30 settembre 1954, l'abolizione delle sirene per le fabbriche è l'argomento al centro della rubrica *Dialoghi col lettore* tenuta sul milanese «Corriere d'informazione», la tiratura pomeridiana del «Corriere della Sera», da Giovanni Mosca, una firma storica, che era allora critico teatrale e cinematografico della testata. È da notare che sullo stesso giornale Sereni pubblicherà due poesie, *Bologna '42* (poi *Diario bolognese* nella seconda edizione di *Diario d'Algeria*) e una prima versione di *Nel sonno*.¹⁹ Il quotidiano rientra quindi a pieno titolo nel retroterra culturale del poeta. Nelle righe in oggetto, sotto al titolo *Ma non è un rumore*, viene pubblicata la missiva di un lettore che ha accolto favorevolmente la proposta della Giunta e, appreso della ratifica del Consiglio, scrive lamentandosi del fatto che le sirene continuino a suonare; irritato, si domanda cos'altro serva per metterle finalmente a tacere. Conviene riportare per intero la risposta di Mosca:

Credo che l'accoglimento favorevole sia sufficiente, e che, perciò, sia molto prossimo il giorno in cui non sentiremo più le sirene delle fabbriche. Le quali, secondo me, non mandavano un rumore, ma un suono, ed era un suono al quale avevamo fatto l'abitudine, era divenuto tradizionale, era la voce del lavoro che la mattina e la sera si levava nel cielo della città, proprio quasi nelle stesse ore in cui si levava la voce della fede, cioè il suono delle campane. Anche questo verrà considerato un rumore dal Consiglio municipale? Avesse, questa campagna contro i rumori, sortito l'effetto voluto e fossimo giunti, nelle nostre città, all'assoluto silenzio, rotto soltanto dalle campane e dalle sirene, allora capirei e

¹⁷ *Proposta per le fabbriche l'abolizione delle sirene*, in «Corriere della Sera», Milano, 15 settembre 1954, p. 2.

¹⁸ Cfr. *Il Consiglio comunale approva i criteri di gestione del nuovo mercato ortofrutticolo*, in «Corriere della Sera», Milano, 28 settembre 1954, p. 2.

¹⁹ *Due poesie di Vittorio Sereni*, in «Corriere d'informazione», 16-17 giugno 1962, p. 2.

la municipale ambizione di raggiungere un perfetto, sovraumano silenzio giustificerebbe perfino l'abolizione delle due voci attraverso le quali così compiutamente si esprime l'anima di Milano. Ma aprite la vostra finestra e ditemi se a quel silenzio siamo arrivati. Ditemi se non è vero che, nonostante la campagna contro i rumori, anzi a dispetto della campagna contro i rumori, ditemi se non è vero che questi sono cresciuti, se non è vero che ciascuno a Milano, in fatto di rumori, può fare impunemente quello che vuole, e che la nostra città è una babele di voci, di gridi, di colpi, di fischi, di scoppi, di clamori, di urli, di stridi e di boati, sovrastati tutti, di quando in quando, dall'assordante sferragliare dei tram municipali? E che l'unico rumore che non sia un rumore ma un suono è quello delle sirene, segno di lavoro, di vita, di benessere? Dà il segno dell'inizio dell'attività e dell'inizio del riposo, ed è tanto più alto e profondo, e per più vasto raggio si diffonde quanto più grande, viva e ricca è la fabbrica, e più numerosi sono gli uomini e le famiglie con cui la sera non manchi il pane. Abolire il suono delle sirene? Perché? Per togliere una goccia al mare dei rumori, e per far tacere proprio la sola voce che insieme a quella delle campane fosse amica e infondesse speranza?

Prima di tutto, dietro queste parole s'intravede nitidamente la Milano di Sereni e in particolare degli *Strumenti*: quella «babele di voci, di gridi, di colpi, di fischi, di scoppi, di clamori, di urli, di stridi e di boati, sovrastati tutti, di quando in quando, dall'assordante sferragliare dei tram municipali» è la medesima, per citare solo una poesia, di *Nel sonno*: «Sceso all'incrocio un manovratore / lavora allo scambio con la sua spranga, / riavvia giorni e rumore» (II, vv. 6-8). È tuttavia con *Una visita in fabbrica* (evidentemente sottolineati dal fatto che entrambi i testi hanno il medesimo referente) che i punti di contatto appaiono davvero stringenti. Si riportano di seguito con evidenze in corsivo:

Ma non è un rumore

Le quali, secondo me non mandavano un rumore, ma un *suono*, ed era un suono al quale avevamo fatto l'abitudine, era divenuto tradizionale, era la *voce del lavoro* che la mattina e la sera si levava nel cielo della città.

Una visita in fabbrica

più sibilo che *suono* (I, v. 5, secondo la lezione delle prime stesure; per cui cfr. P95, p. 535)

è *voce degli altri, operaia* (I, v. 15)

L'ospite ingrato

L'abolizione delle due voci attraverso le quali così compiutamente si esprime l'anima di Milano.

l'unico rumore che non sia un rumore ma un suono è quello delle sirene, segno di lavoro, di vita, di benessere.

è tanto più alto e profondo e per più vasto raggio si diffonde quanto più grande, viva e ricca è la fabbrica, e più numerosi son gli uomini e le famiglie cui la sera non manchi il pane.

la sola voce che [...] infondesse speranza.

O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue (I, v. 19)

relegati a un filo di benessere (II, v. 18)

lieto dell'altrui pane / che solo a mente sveglia sa d'amaro (V, vv. 4-5)²⁰

Insiste che conta più della speranza l'ira | e più dell'ira la chiarezza (V, vv. 12-13)

Una visita in fabbrica adotta la stessa metafora della sirena come voce, ma finisce per ribaltare, punto per punto (seguendone anche la progressione), l'argomentazione paternalistica del pezzo giornalistico. Si tratta, nondimeno, di un procedimento cui Sereni ricorre in altre occasioni. Per il componimento *L'alibi e il beneficio* (e in particolare per i suoi vv. 3-4: «la voce dello strillone / – paradossale – il Tempo di Milano») una nota esplicativa dell'autore svela:

Pensato nel '50 [...] rincasando in una sera di nebbia. Le portiere si spalancarono a vuoto, nessuno salì o scese. Nient'altro che una folata di nebbia e la voce dello strillone IL TEMPO di Milano! Ma quale tempo, del '50', del '21, del '99? L'alibi e il beneficio della nebbia (P95, p. 589)

L'autocommento illustra bene come la lirica scaturisca dal disvelamento dell'ambiguità, dal rovesciamento del luogo comune contenuto nel titolo di una testata della pubblicistica locale. Della quale, peraltro,

²⁰ Andrà comunque osservato che in questo caso a imporsi è anzitutto la citazione da Dante, *Par.* XVII, 58-59: «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui», già segnalata da Lenzini in V. Sereni, *Il grande amico* cit., p. 221.

nel 1950 era direttore proprio Giovanni Mosca. Ma il brano del «Corriere d'informazione» deve essere inquadrato correttamente. Non è una fonte. È un materiale da costruzione, il discorso di altri, l'opinione che era nell'aria, la pagina aperta a caso. Ritrovarla consente, oltre che di misurare l'«inclusività dello spazio poetico» di Sereni, per usare un'espressione di Giovanni Raboni,²¹ cioè di vedere in che modo il poeta apre la poesia lirica di tradizione alla voce spesso contraddittoria della contemporaneità, di leggere la poesia nel «*milieu* socialmente e storicamente [...] individuabile»²² dal quale Sereni teneva emergessero i suoi componimenti; di comprendere affondo di cosa parli il testo e di farlo parlare, senza forzature, dal suo tempo.

III. «*mia donna venne a me di Val di Pado*»

Veniamo al secondo punto, quello che riguarda l'intertestualità. Un commento (soprattutto nelle note) deve districarsi tra i vari gradi del rapporto intertestuale: modelli, fonti, citazioni, memorie involontarie, reminiscenze, cercando di non sommergere il testo di rimandi e presentando soprattutto quei riferimenti che hanno una diretta ricaduta sull'interpretazione.²³ Nella *Nota* comunque Sereni non discute dell'intertestualità in generale, ma di una tipologia specifica di rinvii che sono quelle che per *Stella variabile* chiamerà le «appropriazioni»: ²⁴ «versi o frasi» di altri autori incastonati nel suo discorso poetico o, per l'esattezza, citazioni fatte pronunciare da un personaggio o da un locutore anonimo. A Sereni, debitamente, «appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione». Non è invece superfluo farlo per il commentatore, e sul piano generale e su quello locale. Sul piano generale, schematizzando, questi versi o frasi, che per esempio ritroviamo nella menzionata *L'alibi e il beneficio* (da Erba, *Tabula rasa?*, in *Linea K*) o in *Pantomima terrestre* (da Lowry, *Sotto il vulcano*)²⁵ hanno lo stesso valore dei materiali da costruzione: sono particelle allotrie, non più provenienti dal contesto sociale o storico, bensì da quello strettamente culturale, letterario, dell'autore, inseriti

²¹ G. Raboni, *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, in «aut aut», 1961, 61-62, p. 87-93.

²² V. Sereni, *Il silenzio creativo*, in Id., *Gli immediati dintorni*, ora in Id., *Poesie e prose cit.*, p. 627. Si ha cioè una sorta riattivazione di quelli che C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi cit.*, p. 5, chiama «segnali del contesto».

²³ Cfr. N. Scaffai, *Appunti per un commento cit.*, p. 189.

²⁴ Cfr. Note, in V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981, p. 90.

²⁵ Vd. L. Erba, *Linea K*, Parma, Guanda, 1951, e M. Lowry, *Sotto il vulcano*, trad. it. di G. Monicelli, Milano, Feltrinelli, 1961; I riscontri sono forniti da Isella in V. Sereni, *Poesie cit.*, pp. 591 e 644.

nell'enunciato poetico col fine di allargarne la polifonia. Più complesso e ogni volta differente il discorso a livello locale, nei testi.

Un caso ben rilevato di appropriazione si ha in *Intervista a un suicida*. A grandi linee, lo svolgimento della poesia è il seguente: mentre il soggetto poetante si sta recando, presso il suo paese natale, Luino, al funerale di uomo morto suicida gli appare, secondo il modulo della sezione *Apparizioni o incontri*, l'anima del defunto. L'io intrattiene un dialogo con essa, l'intervista appunto, e l'anima gli racconta, per frammenti, alcuni episodi della sua vita: tra gli altri, un trauma bellico, un sospetto di malversazione gravato su di lui e un matrimonio infelice.

Parlando di sua moglie, al v. 31, l'anima dice: «*mia donna venne a me di Val di Pado*». Si tratta di un verso celebre della *Commedia*,²⁶ proferito in *Par. XV*, v. 137, da Cacciaguida, l'avo di Dante, nel riferirgli dei suoi natali. Al commentatore non basta registrare la provenienza dell'inserito; è tenuto a interrogarsi sul suo significato. Nel caso in esame, una caratterizzazione del personaggio del suicida, poniamo, quale antenato del soggetto poetante sulla scorta di Cacciaguida avrebbe senso? Ora, si sa da una dichiarazione di Sereni che lo spunto del componimento è del 1937.²⁷ Se per spunto il poeta intendesse la notizia di un suicidio avvenuto in quell'anno la storia del personaggio sarebbe eventualmente collocabile nella generazione precedente a quella di Sereni.

A procedere in questa direzione potrebbe d'altra parte autorizzare un luogo della poesia. Il v. 25: «la carretta degli arsi da lanciafiamme», laddove viene compendiata la ferita bellica dell'anima, è stato riferito alla seconda guerra mondiale,²⁸ ma si noti che il lanciafiamme, pure

²⁶ Sui rapporti della poesia di Sereni con il poema dantesco cfr. L. Scorrano, *Dantismo "trasversale" di Sereni*, in Id., *Il Dante fascista: saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 127-167; B. Carletti, *Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2, 2003, 67, pp. 169-195 e F. Moliterni, «Questo trepido vivere nei morti». *La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, 3, a cura di V. Marucci, V.L. Puccetti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 87-108; S. Carrai, *La funzione Dante nel dialogo del poeta con i defunti*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del XVI Convegno internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, ETS, 2015 pp. 109-120.

²⁷ *Intervista a V. Sereni*, in F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici editore, 1965, p. 140. Sul possibile referente extra-testuale dell'*Intervista* ha riflettuto anche P. Zublena, *La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di «Intervista a un suicida»*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*. Atti del convegno di Milano e Luino, 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 141-142.

²⁸ Cfr. V. Sereni, *Poesie* [2002] cit., p. 151, che, forse sulla base di una confidenza di Sereni, identifica il personaggio con un cugino dell'autore.

usato nella seconda, fu soprattutto la tremenda innovazione bellica della Prima guerra mondiale. La lezione originaria del verso suonava: «la carretta degli arsi vivi, dei gasati...» (P95, pp. 608-609). Non è da escludere che la variante miri a evitare confusione con la Seconda guerra mondiale, della quale è altrove, in *Dall'Olanda*, in *La pietà ingiusta*, in *Nel vero anno zero*, che Sereni parla. L'accenno ai gasati, che parimenti ci furono al fronte della Grande Guerra, rischiava di evocare con troppa immediatezza, anche qui, il secondo conflitto.

Un ulteriore sostegno per questa lettura si può rintracciare nelle prose di Sereni che, come noto,²⁹ si collocano idealmente negli «immediati dintorni» delle sue poesie. Tra i brani narrativi del «diario intermittente»³⁰ di Sereni ce n'è uno, *Il tempo delle fiamme nere* (P95, pp. 687-694), nel quale viene rievocato il clima che si respirava a Luino tra le due guerre:

Ancora non si parlava di fascismo a Luino quando mio zio materno Angiolino venne a mancare. Da giovane era stato socialista, ma i baffi dalle punte all'insù facevano pensare che il suo modello d'eleganza fosse il Kaiser, Guglielmone, al quale vagamente assomigliava. C'era stata una lunga guerra tra lui e il resto della famiglia per via della spartizione di una eredità, una cava di sassi dalle parti di Creva [...] Ci trovammo tutti riuniti, amici e parenti, il feretro già adagiato nel carro funebre, sotto una volta di bandiere rosse. [...] la vedova, donna chiusa in una sua gelida indolenza, vuota – pareva – in fatto di sentimenti e pensieri quanto più allettanti ne erano, o ne erano state, le forme (unica spiegazione, diceva la gente, di certe nozze premature e avventate). (P95, p. 688)

Il racconto presenta una figura la cui vicenda sarebbe compatibile con quella del suicida e che avvalorerebbe la sua rappresentazione in qualità di antenato del soggetto poetante: uno zio, il cui modello d'eleganza sarebbe stato «il Kaiser, Guglielmone». L'immaginario perciò è puntualmente quello della Prima guerra. Nel testo viene descritto con dovizia di particolari il funerale del parente, anche con accenti sovrapponibili ad alcuni versi dell'*Intervista*.³¹ Si fa poi menzione di sue continue liti per questioni economiche. Compare infine la moglie dell'uomo,

²⁹ Cfr. G. Raboni, *Introduzione*, in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. XIV-XV.

³⁰ Cfr. V. Sereni, lettera a G. Debenedetti, *ivi*, p. 355.

³¹ Per fare soltanto un esempio la nota cromatica del v. 45 dell'*Intervista*: «rosso su rosso», dovrà magari qualcosa all'immagine delle bandiere rosse sventolate dai compagni socialisti dello zio al funerale nel *Tempo delle fiamme nere*.

una donna «chiusa nella sua indolenza, vuota di sentimenti», simile a quella del suicida. Una caratterizzazione del personaggio dell'*Intervista* come avo troverebbe insomma nella prosa fondati riscontri.³²

Quale sarebbe, però, il suo fine? Probabilmente un fine strutturale. Nella forma degli *Strumenti* testimoniata dalle prime bozze del libro³³ l'*Intervista* seguiva, come è nel volume finale, *Ancora sulla strada di Creva*, provvisoriamente intitolata *Poteva essere*. Le due poesie erano tuttavia precedute da una prima stesura, ancora soggetta a sviluppi nei piani di Sereni (*P95*, p. 639), del Muro. L'*Intervista* farebbe quindi parte di un ideale trittico non genericamente luinese, ma specificatamente familiare, che vede avvicinarsi il padre, figura centrale del Muro, la nonna, personaggio di *Ancora sulla strada di Creva* e, appunto, l'antenato dell'*Intervista a un suicida*. Spiegare il riferimento intertestuale in definitiva orienta e corrobora l'interpretazione,³⁴ aprendo inoltre a una considerazione sulla struttura della raccolta.³⁵ Uno schema ternario ricorrerebbe – dantescamemente? – nel libro: il trittico sulla storia privata del soggetto poetante si sommerebbe e si opporrebbe agli altri due trittici del libro, entrambi dedicati alla storia collettiva, quello sull'Italia della ricostruzione formato in apertura degli *Strumenti* da *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio* e *La repubblica* e il grande affresco sulla società europea del dopoguerra rappresentato da *Dall'Olanda* (un trittico nel trittico), *La pietà ingiusta* e *Nel vero anno zero*.

IV. A cominciare dal presente

Accenniamo di passaggio a un ultimo punto. Non si è parlato quasi per nulla di un aspetto invece fondamentale per commentare un poeta e soprattutto un poeta del Novecento: la ricognizione sulle sue carte.³⁶ Non se n'è parlato in quanto per Sereni possiamo ricorrere all'inesauribile edizione critica di Dante Isella. Anche in questo caso tornare sulle carte dell'autore si rivela però estremamente fruttuoso. L'Archivio Vit-

³² A questi si potrebbe inoltre sommare l'accenno, fatto in una variante di *Strada di Zenna*, in *Frontiera*, proprio allo svolgimento delle «esequie al tempo degli avi» (cfr. *P95*, p. 343).

³³ Conservate nell'Archivio Vittorio Sereni di Luino, busta 9, fasc. 10; segnatura precedente: SER BO 0020. L'inventario del fondo è disponibile in rete al sito: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA0079E0/> (ultimo accesso: 19/10/21).

³⁴ Una conclusione alla quale perveniva già M. Fusillo, *Commentare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Bari, Laterza, 1996, p. 44.

³⁵ Giusta l'osservazione di C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi* cit., p. 5.

³⁶ Cfr. C. Martignoni, *Commentare un testo novecentesco* cit., p. 18.

torio Sereni di Luino conserva naturalmente documentazione inedita, non ammessa da Isella nell'edizione. Tra questa, di massimo interesse risulta un dossier archiviato come «Materiali per *Gli strumenti umani* 1965»³⁷ che consente di ricostruire la storia genetica del titolo del libro.³⁸ Le carte e i cartigli che lo compongono forniscono informazioni preziose anche nell'ottica di un commento. Ad esempio, testimoniano una volta di più quanto sia stato lungo e faticoso l'allestimento degli *Strumenti*, durante il quale Sereni ha dovuto incessantemente confrontarsi con il suo «silenzio creativo»³⁹ e che altrettanto complessa è stata la scelta dell'intestazione. Le proposte di titoli, ossia le alternative prese in considerazione dal poeta nella titolazione della raccolta, oltre a ciò, permettono al commentatore di individuare meglio nuclei tematici che, assurti per un momento alla dignità dell'intestazione, restano inevitabilmente più sacrificati alla luce di un titolo diverso.⁴⁰ Direttamente implicata con la decisione finale di Sereni pare comunque una delle intestazioni vagliate: *A cominciare dal presente*. Il titolo è lo stesso di uno scritto del filosofo Enzo Paci, con cui Sereni era in stretti rapporti,⁴¹ uscito nel 1962 sul primo numero di «Questo e altro»,⁴² la rivista realizzata dallo stesso Sereni con Isella, Gallo e altri. Lo scritto, che pure non è mai stato accostato alla poesia di Sereni, contiene un distillato della filosofia fenomenologica che sta alla base degli *Strumenti*. Molte delle riflessioni proposte dall'articolo, prima tra tutte l'idea di un radicamento della poesia nell'esperienza (proprio a questo allude il titolo), vengono ripresi nella versione lunga della *Nota* di cui si è detto. Nel testo di Paci si trova anche un accenno a uno «strumento artificiale»,⁴³ che sarebbe il mezzo espressivo di uno scrittore che, alienato nella società neocapitalistica, non cominci dal presente. Il fatto che il titolo *Gli*

³⁷ Busta 8, fasc. 4; segnatura precedente: SER BO 0014. Dell'incartamento, appunto, Isella non dà conto nella sua edizione.

³⁸ Interamente dedicato alla questione un mio articolo dal titolo *Preistoria genetica di un titolo: «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, in corso di stampa sul «Giornale storico della letteratura italiana». Se ne anticipano qui alcuni snodi essenziali, rimandando al contributo per una trattazione completa.

³⁹ V. Sereni, *Il silenzio creativo* cit.

⁴⁰ Cfr. G. Genette, *I titoli*, in Id., *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 66.

⁴¹ Sulle relazioni tra la poesia di Sereni e la filosofia di Paci cfr. A. Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 253-319.

⁴² Alle pp. 49-54; poi in E. Paci, *Relazioni e significati*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966, vol. 3, *Critica e dialettica*, pp. 315-326, da cui si cita; poi in A. Lampugnani Nigri, «Questo e altro». *Storia di una rivista e di un editore*, a cura di V. Poggi, Azzate, Stampa, 2020, pp. 88-93.

⁴³ *Ivi*, p. 323.

L'ospite ingrato

Materiali per un commento a *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni

Michel Cattaneo

strumenti umani venga iscritto sul medesimo cartiglio, a poca distanza da *A cominciare dal presente* non sarà forse privo di significato. Si aggiunga, in conclusione, che tra le molteplici risonanze del titolo scelto infine da Sereni per il libro ce n'è almeno un'altra degna di nota. Anche in tale occasione il poeta recupera probabilmente il ricordo di una lettura. In un saggio dedicato dal suo amico Sergio Solmi⁴⁴ a Rimbaud la vita viene definita «strumento umano e tragico»⁴⁵ della poesia. Poesia alla quale col suo terzo libro, dopo il lungo silenzio creativo, Sereni ritrova, fin dagli echi profondi del titolo, una strada.

⁴⁴ Sul sodalizio tra i due cfr. F. D'Alessandro, *Sergio Solmi e Vittorio Sereni: un'amicizia poetica novecentesca*, in «Italianistica», 30, 2001, 1, pp. 95-114.

⁴⁵ S. Solmi, *Rimbaud 1950*, in Id., *Saggi di letteratura francese*, Milano, Adelphi, 2005, vol. 1, *Il pensiero di Alain. La salute di Montaigne e altri scritti*, a cura di G. Pacchiano, p. 324. Il passo è segnalato in F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, p. 118.