

scrittura/lettura/ascolto

«Rinascere come uomo che guarda»: etica e fenomenologia nella poesia di Vittorio Sereni

VERONICA LOMBARDI

La Sapienza Università di Roma

VeronicaLombardi@hotmail.it

Abstract. This essay delves into the profound connection between poetry and experience in Vittorio Sereni's third collection, *Gli strumenti umani* (1965), employing the equally human tools of phenomenology. Through this lens, we can grasp how the "identity fracture" staged in the work, one that Sereni experienced on both the literary and existential planes, serves as the prerequisite for comprehending the full complexity of the crisis, poetics and attitude that intimately bind the poet to the human being. To do so, we must revisit the years of his intellectual formation, when Sereni, as a student of Antonio Banfi, began to construct the foundations of his worldview and poetry on the master's phenomenological thought. *Gli strumenti umani* stands as the culmination of a long and arduous expressive quest, one that is ever-evolving and never concluded, a true ethical maturation of poetic identity. It is driven by the declared intent of overcoming the reticences of his youthful Hermeticism and redirecting the lyrical ego towards the clear and transparent horizon of prose. It is precisely at this juncture that the writer's individual experience can reflect and resonate with the manifold and multisensory experience of the reader.

Keywords: Vittorio Sereni, ethics, phenomenology, contemporary Italian literature.

Riassunto. Il presente contributo si propone di indagare l'intimo rapporto tra poesia ed esperienza nella terza raccolta di Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani* (1965), attraverso gli strumenti, altrettanto umani, della fenomenologia. In questo modo si può comprendere come la "frattura dell'identità" che l'opera inscena, e che Sereni ha vissuto sul duplice piano della scrittura e dell'esistenza, sia la condizione necessaria per cogliere tutta la complessità della crisi, della poetica e dell'attitudine che intimamente lega il poeta all'uomo. Occorre perciò risalire agli anni della formazione intellettuale, quando Sereni, allora allievo di Antonio Banfi, cominciava a costruire i

fondamenti della propria visione del mondo e della poesia sul pensiero fenomenologico del maestro. *Gli strumenti umani*, in tal senso, sono l'esito di una lunga e sofferta ricerca espressiva, sempre in divenire e mai conclusa, una vera e propria maturazione etica dell'identità poetica, nel dichiarato intento di superare le reticenze ermetiche giovanili e così ridirezionare l'io lirico verso l'orizzonte chiaro e trasparente della prosa: è in questo punto di giuntura, infatti, che l'esperienza individuale dello scrittore può riflettersi e risuonare nell'esperienza molteplice e plurisensa del lettore.

Parole chiave: Vittorio Sereni, etica, fenomenologia, letteratura italiana contemporanea.

Ma quella breve agonia, come tutte le esperienze del corpo, è inesprimibile, e volere o no resta un segreto di chi l'ha vissuta.
Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*

Le cose viste e vissute, i luoghi attraversati o a lungo abitati, gli incontri con volti noti e familiari o con altri sconosciuti e un'unica volta incrociati per caso: è l'esperienza, intesa non come cronaca ma come memoria, quel materiale inesauribile, se pur non esente dal rischio del vuoto, con cui Vittorio Sereni ha dato corpo e forma alla sua vicenda poetica. Nelle prose incentrate sul proprio modo di intendere la poesia, e che spesso coincidono con le letture dedicate a quei poeti con cui diceva di avvertire un'intima consonanza di tipo intellettuale ed emotivo, Sereni non si stanca mai di affermare le «origini terrestri» della scrittura, il loro fondamento autobiografico.¹ La promessa di fedeltà all'esperienza personale, dal primo al quarto e ultimo libro, resta l'orizzonte verso il quale orienta la ricerca della propria «voce» o, meglio, della propria *identità poetica*. Intendiamo, con questa espressione, la risultante mai data una volta per tutte, ma ogni volta da ricercare, del rapporto che l'autore intrattiene, da un lato, con l'io dei suoi versi e attraverso questo con il lettore, che la soggettività poetica nasconde e al tempo rivela; e, dall'altro, con la propria qualifica pubblica, quella di poeta, misurata a partire dalla rappresentazione che la società letteraria ha contribuito a costruire dell'autore medesimo, come una specie di doppio, e «che viene a formarsi via via col crescere dell'opera», con

¹ V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* [1940], in Id., *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, p. 9.

la fama e il successo, con l'aneddotica, cristallizzando così l'immagine del poeta nella gloria del suo mito.²

La poesia di Sereni, dunque, origina dal rapporto dialettico dell'esperienza in prima persona con l'orizzonte dell'alterità, e tanto basta a problematizzare l'aderenza della sua opera al macrogenere della lirica moderna, nella quale, invece, il discorso coincide con l'esigenza espressiva dell'io che, occupando una posizione di assoluta centralità, rimane del discorso mittente e destinatario. Se ciò è parzialmente vero per le prime due raccolte degli anni Quaranta, che ancora risentono di una sensibilità fedele al lirismo ermetico, le cose cambiano con il terzo libro del 1965, *Gli strumenti umani*, dove l'inclinazione al linguaggio della prosa e l'apertura alle sue forme e strutture esprimono la direzione di una ricerca finalmente rinnovata, non negli intenti ma nelle consapevolezze, perché ora intenzionalmente rivolta a riconoscere l'alterità della poesia e a intrattenere un rapporto con il lettore che potesse dirsi autentico. Per farlo, però, occorre allora mutare anche il rapporto con la propria soggettività poetica e riconoscere il carattere di alterità, e non di identità, come invece voleva la lirica, che lega l'autore all'io dei suoi versi – carattere, d'altra parte, specularlo alla rappresentazione che ciascun soggetto umano ha di sé stesso e con la quale dialoga incessantemente all'interno del proprio spazio memoriale. Il terzo libro, in tal senso, segna il passaggio dalla soggettività lirica delle prime raccolte a quella *fenomenologica* delle ultime. Non si guardi a questo mutamento come se si fosse trattato di una conversione improvvisa, decisa a tavolino; piuttosto, è stato un lento processo di maturazione che ha avuto inizio negli anni della formazione intellettuale sereniana, dal 1933 al 1939 all'incirca, trascorsi frequentando le lezioni di estetica fenomenologica che Antonio Banfi teneva presso la Scuola di Milano, improntate rigorosamente alla ragione etica di ogni operazione artistica.³ E sono, d'altronde, anche gli anni in cui Sereni inizia a pubblicare le prime poesie: la costruzione di una propria visione del mondo, o meglio, del rapporto che lega l'io al suo mondo, va di pari passo con la formazione di una prima, embrionale, identità poetica.⁴

La fenomenologia, dunque, risponde all'esigenza sereniana di accordare la promessa di fedeltà all'esperienza personale con la tensione etica verso l'alterità, di volgere, cioè, all'etica il discorso lirico. Il piano estetico e

² V. Sereni, *Ognuno riconosce i suoi* [1966], in Id., *Poesie e prose* [2013], a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2020, p. 1010.

³ Delle lezioni di Banfi e dell'eterogeneo circolo dei "banfiani", tratta lungamente F. Papi, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini, 1992 – al quale si rimanda per il saggio *La non-poetica di Vittorio Sereni*, pp. 83-185 –, e nella ricostruzione *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, 1990.

⁴ La prima poesia pubblicata è *Terre rosse* uscita sul «Meridiano di Roma» il 13 dicembre 1936.

il piano etico non coincidono; sono invece coinvolti in un dialogo, in una dialettica *in fieri*, che risponde a quel principio banfiano, fatto proprio da Sereni,⁵ che vuole esperienza e scrittura autonome e allo stesso tempo eteronome, *autonome nella loro eteronomia*. La poesia è *altro* dal vissuto, e il vissuto è *altro* dalla poesia, ma l'uno non si dà senza l'altro: il vissuto è il punto di partenza della poesia, e la poesia è lo *strumento umano* deputato alla comprensione del vissuto.

I. Ricerzare il romanzo: la poesia, al di là dei versi

La prima volta che Sereni assiste a una lezione di Banfi è l'autunno del 1933.⁶ Il discorso del maestro era incentrato, come ricorda Sereni, sul confronto della poesia col romanzo: Banfi, militante e marxista, rifiutava l'idea crociana della poesia, allora dominante, volta a legittimare l'autosufficienza della lirica, la sua intransitiva vaghezza,⁷ indicando invece nella chiarezza espositiva del romanzo, nella *trasparenza* del suo linguaggio, la capacità di offrire al lettore «le condizioni per una visione e valutazione critica» della realtà.⁸ Di fronte alla crisi morale che l'Europa stava attraversando alla vigilia della seconda guerra mondiale, anche l'arte era chiamata a *vivere la crisi* affermandosi come forza costruttiva ed etica rivolta al futuro, «nella prospettiva di un nuovo “tipo di umanità”». ⁹ La reazione di Sereni, che non avrebbe mai maturato una coscienza politica pari a quella di Banfi, e che aveva educato la propria sensibilità poetica al lirismo ermetico,¹⁰ era stata, in primo luogo, di “smarrimento”;¹¹ solo in un secondo momento, quel discorso avrebbe agito in lui al pari di un «dubbio fecondo»,¹² sospingendolo alla ricerca di un linguaggio poetico che affon-

⁵ Si veda V. Sereni, *Ciechi e sordi* [1962], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 79. La tematica è centrale nel saggio dell'amico e collega Luciano Anceschi, banfiano dagli esordi, dal titolo *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1936.

⁶ Del loro primo incontro racconta Sereni in *Per Banfi*, trascrizione dell'intervento *Banfi e la problematica letteraria* del convegno *Banfi e i cinquant'anni di cultura in Italia*, tenutosi a Vimercate nell'ottobre del 1977, poi pubblicato nell'Appendice prima della monografia di F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 213-226.

⁷ Si rimanda a B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.

⁸ A. Banfi, *Poesia*, in «Corrente», 2, 15, 15 giugno 1939, p. 1.

⁹ V. Sereni, *Per Banfi* cit., p. 219. Sul concetto banfiano di *crisi creativa*, si rimanda a G. Scaramuzza, *Il tema della crisi nell'arte e nel pensiero di Banfi*, in «Rivista di storia della filosofia», 49, 2, 1994, pp. 287-301.

¹⁰ Un'educazione ermetica, precisa Isella, corretta però «da certo suo naturale illuminismo lombardo». In D. Isella, prefazione a V. Sereni, *Poesie* [1995], Milano, Mondadori, 2000, p. XI.

¹¹ V. Sereni, *Per Banfi* cit., p. 213.

¹² *Ivi*, p. 214.

dasse le proprie radici nella prosa, che si avvicinasse, cioè, il più possibile alla condizione umana che sta al di là e prima del testo, dove avviene l'incontro con il lettore.

Le lettere agli amici, in particolare quelle rivolte al suo «lettore amoroso» Vigorelli,¹³ testimoniano la fatica di superare certe reticenze liriche nel nominare la cosa con il suo nome, come anche la volontà di rovesciare l'inclinazione a depurare la rappresentazione del reale dalle sue “scorie” nell'inclusione all'interno dello spazio poetico dei *realia*,¹⁴ al modo di Gozzano e Montale,¹⁵ con lo scopo di non limitarsi a esprimere quel che aveva da dire ma di comunicarlo con la precisione che caratterizza l'esperienza. In una lettera del marzo del 1941, sottoponendogli le correzioni di *Ecco le voci che cadono e gli amici*, Sereni chiede a Vigorelli: «Ma sono riuscito a dire più esattamente quel che volevo?».¹⁶ La preoccupazione sereniana, e la conseguente perplessità che lo induceva a correggere a più riprese le proprie poesie posticipandone di continuo la pubblicazione,¹⁷ da un lato è dovuta all'esigenza fenomenologica di attendere la “maturazione” dell'esperienza, che coincide a sua volta con la ricerca di un linguaggio adatto a esprimerla; dall'altro, invece, nasce dalla difficoltà di conciliare l'istinto lirico con il monito banfiano,¹⁸ motivando le sempre più frequenti crisi espressive, i suoi proverbiali “silenzi poetici”, che lo colsero sin dal biennio 1939-1940, e che lo portarono a interrompere saltuariamente i

¹³ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 25 gennaio 1937, in D. Isella, *Giornale di “Frontiera”*, Milano, Rosellina Archinto, 1991, p. 3.

¹⁴ Si rimanda a E. Montale, *Poesia inclusiva* [1964], in Id., *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, 1996, vol. 1, *Prose 1920-1979*, pp. 2631-2633.

¹⁵ Del tentativo sereniano di conciliare la “linea analogica” dell'ermetismo fiorentino e quella “oggettuale” dell'ermetismo milanese scriveva già Anceschi nelle antologie *Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1943, e *Linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952. A Gozzano, poi, Sereni aveva dedicato la sua tesi di laurea, della quale Banfi era stato relatore. L'incontro della poesia con il romanzo, necessario alla poesia per «tornare vitale», è al centro dello scritto preparatorio *Per la tesi su Guido Gozzano*, in parte riportato in R. Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, p. 84. Si veda, infine, il saggio di P. Baldan, *Gozzano petit maître di Sereni. Lo scalpore di una tesi*, in *Guido Gozzano, i giorni, le opere*. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, pp. 43-60.

¹⁶ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 6 marzo 1941, in D. Isella, *Giornale di “Frontiera”* cit., p. 51.

¹⁷ Sarà Anceschi a convincere Sereni a superare le sue reticenze e a dare finalmente alle stampe *Frontiera*; si veda il loro scambio epistolare riportato da D. Isella nell'Apparato critico a *Frontiera*, in V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. 290-295. Lo stesso avverrà anche al momento della pubblicazione di quell'interminabile “lavoro in corso” che sono stati *Gli strumenti umani*; si veda la ricostruzione di E. Esposito, *Sulla costituzione degli «Strumenti umani»*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*. Atti del convegno, Milano-Luino 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 127-138.

¹⁸ Nel corso di un dibattito tenuto al Gabinetto Vieusseux di Firenze, il 6 marzo 1968, alle considerazioni di Giansiro Ferrara, allora moderatore, Sereni risponde: «Eravamo banfiani nel metodo, ma crociani per istinto». In V. Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile» e l'ermetismo*, in *L'Approdo letterario*, 14, 43, 1968, p. 86.

rapporti con la poesia, così da tentare, ma allora senza successo, la *pienezza* e la *concretezza* della prosa.¹⁹ Solo raggiungendo il vertice all'altezza del quale poesia e prosa s'incontrano,²⁰ la poesia avrebbe potuto al pari della prosa suggerire al lettore quel che Sereni chiama, nell'ultimo scritto del 1980, "romanzo", lo sviluppo della storia «al di là, al di fuori delle righe che sono i versi»,²¹ nell'esperienza concreta e vivente del lettore; ed è perciò nello stesso punto di convergenza che ha luogo la dialettica dell'io con l'altro, il dialogo del poeta con il suo destinatario. Ricercare una lingua poetica che consentisse di rinunciare all'"io", e al tempo di restare fedele ai suoi «moti interiori»,²² era la condizione per poter lasciare il *partito delle parole* e prendere il *partito delle cose*.²³

Io in poesia sono per le "cose"; non mi piace dire "io", preferisco dire: "loro". Per questo la mia sensibilità ha sbalzi e variazioni [...] che sono un po' la mia potenziale ricchezza. Con tutti i pericoli che ne derivano; notazioni, magari impressionismi, non risolti; "loro" ma soltanto "loro" senza che ci sia dentro "io". [...] Quando avrò trovato la radice di questo mio senso oggettivo, di questo mio amore per "loro" io avrò cominciato a trovare me stesso e forse la poesia. A patto però – altrimenti la mia sensibilità ne sarebbe forzata – che io non perda niente del mio guardare.²⁴

Il «bisogno di un'espressione oggettiva», come l'avrebbe chiamato Montale,²⁵ richiedeva però una rinuncia, quella al "canto",²⁶ che all'al-

¹⁹ Sulla prosa e la sua *tentazione* si leggano le lettere con Vigorelli, in particolare quelle del biennio 1940-1941, nelle quali la riflessione sul rapporto della prosa con la poesia si accompagna alla riflessione sul rapporto dello scrittore col suo io poetico. In D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., pp. 31-57.

²⁰ Si veda V. Sereni, *Il silenzio creativo* [1962], in Id., *Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore, 1962, pp. 115-116.

²¹ V. Sereni, *Dovuto a Montale* [1983], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 161.

²² V. Sereni, *Il lavoro del poeta* [1982], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1128. Il testo è tratto da una conversazione di estetica tenuta alla Fondazione Corrente di Milano il 27 maggio 1980.

²³ Si veda in particolare *ivi*, pp. 1130 e segg., dedicato a F. Ponge, *Il partito preso delle cose* [1942], trad. it. di J. Risset, Torino, Einaudi, 1979, e V. Sereni, *La musica del deserto* [1961], in Id., *Lecture preliminari* cit., pp. 69-70, sul *Paterson* [1946] del "suo" W.C. Williams.

²⁴ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 25 gennaio 1937, in D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., p. 34.

²⁵ E. Montale, *Introduzione*, in G. Andersson, *Poesie*, Stockolm, Casa editrice italiana, 1960, p. 61. La citazione è tratta da T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 128.

²⁶ Si veda V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* cit., p. 10. Ma già nella lettera a Vigorelli del 25 gennaio 1937 in merito alla poesia *Lo scriba*, non accolta in *Frontiera*: «Quasimodo dice che è la mia cosa migliore, può darsi; io preferisco non crederci. Il canto; e va bene. Ma qualche volta è troppo comodo e facile», in D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., p. 31.

tezza di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* non era ancora possibile.²⁷ Sarà solo in seguito, nel corso dei vent'anni di "silenzio poetico" che precedono la pubblicazione degli *Strumenti*, che Sereni inizia a lavorare con la prosa in direzione del "romanzo": oltre alle numerose letture critiche e alle collaborazioni con alcune riviste, nel 1962 esce il prosimetro degli *Immediati dintorni*, poi dal 1964 al 1980 escono le prose *L'opzione*, *Il sabato tedesco* e *Ventisei*, pensate come parte del romanzo *La traversata di Milano* rimasto incompiuto, e infine nel 1973 esce *Un posto di vacanza*, poesia in sette parti collocata nel 1981 al centro di *Stella variabile*. Parallelamente Sereni lavora alla seconda edizione delle prime raccolte, al fine di "correggere" qualche eccesso di oscurità lì dove restava «l'impressione che il preciso rapporto [...] tra circostanza e testo fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive».²⁸ La preoccupazione resta la stessa degli anni Quaranta, quella di dire "più esattamente"; ma se prima l'esigenza era di ordine estetico, relativa alla relazione del poeta con la lingua, passa adesso all'ordine etico, nel senso che proviene primariamente dal vissuto e solo in un secondo momento si riflette sul piano della scrittura. D'altra parte, l'intervallo di tempo che separa i primi due libri dal terzo vede Sereni impegnato nella decifrazione di quel misterioso «enigma» che è stata per lui l'esperienza della prigionia algerina,²⁹ e che aveva significato, nei termini del "mai stato", la perdita irreversibile del "noi".

II. Fare i conti con il "mai stato": la perdita del "noi" e la crisi espressiva

Chiamato a combattere nel 1941,³⁰ Sereni venne fatto prigioniero con i compagni sulle coste di Trapani dall'esercito anglo-americano, che pro-

²⁷ Sul "petrarchismo" linguistico delle prime raccolte, si veda D. Isella, *La lingua poetica di Sereni* [1985], in V. Sereni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. XVIII. Sulla collocazione delle due raccolte al confine dell'ormai conclusa stagione ermetica, alla quale pure appartengono nei termini in cui cercano di prenderne le distanze, si veda P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 132.

²⁸ V. Sereni, *Due ritorni di fiamma* [1961], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 107.

²⁹ V. Sereni, *L'anno quarantatre* [1963], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 81: «Mi ci sono accanito dentro per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici». Con poche varianti, il passo ricorre anche nella *Nota* dell'autore all'edizione illustrata delle poesie di V. Sereni, *La guerra girata altrove*, con tre acqueforti di W. Piacesi, a cura di F. Riva, Verona, Editiones Dominicae, MCMLXX [1970], p. 25, che D. Isella riporta nell'Apparato critico a *Diario d'Algeria*, in V. Sereni, *Poesie* cit., pp. 455-456.

³⁰ Già nel 1939, Sereni è costretto a lasciare Milano per raggiungere a Brescia la sede del 77° Reggimento Fanteria (Divisione Lupi di Toscana); a seguito del congedo, nel marzo 1940, rientra a Milano dove vince il concorso per la cattedra di italiano, latino e storia a Modena. A giu-

mise loro la salvezza in cambio della collaborazione.³¹ Il momento della resa e della cattura, sul quale Sereni più volte ritorna, in particolare nelle prose, si svolse allora «senza l'onore delle armi»: ³² i soldati vennero deportati nei campi dell'Algeria e del Marocco francese e li rimasero dall'estate del 1943 a quella del 1945, impegnando l'attesa del rimpatrio, come Sereni, giocando a calcio o traducendo versi.³³ Alla vergogna del disonore si sommava il senso di colpa per aver preso parte, sul fronte sballato della storia, alla «guerra girata altrove»,³⁴ lontano sia dalle atrocità che si consumavano su altri campi di detenzione,³⁵ sia dai luoghi della Resistenza, l'evento attorno al quale l'immaginario collettivo italiano avrebbe costruito una vera e propria epica del “noi”. L'esclusione dalla Liberazione, e il doloroso senso di incompletezza per l'occasione mancata, non implicavano tuttavia ragioni ideologiche o politiche, bensì etiche:³⁶ c'era stato come un «salto in un'altra specie» alla quale Sereni non avrebbe mai potuto appartenere, restando estraneo a quella *forza accomunante* che aveva riunito “loro” nel solco di un futuro condiviso,³⁷ lasciando, di contro, prima all'io soldato e poi al “ritornante” nella Milano del dopoguerra l'ambiguo posto di “traditore e tradito”.³⁸

Il sentimento dell'appartenenza coniuga, in questo modo, il piano della temporalità al piano dell'etica in quel cronotopo esistenziale che, da qui in avanti, orienterà tutta la vicenda sereniana: la ricerca del “mai stato”.

gno, però, viene richiamato e, prima per il matrimonio e poi per l'insegnamento, nuovamente congedato. Infine, nell'ottobre del 1941, arriva la chiamata definitiva alle armi, che lo costringe a raggiungere la Divisione Pistoia alla volta dell'Africa.

³¹ Sulla condizione dei prigionieri-collaboratori, si veda V. Sereni, *L'anno quarantacinque* [1965], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., pp. 93-101.

³² *Senza l'onore delle armi* è il titolo di un libro di prose progettato nel 1980, ma pubblicato solo postumo nel 1986 per le edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, che raccoglie *La cattura*, *L'anno quarantatre*, *L'anno quarantacinque* e *Ventisei*.

³³ Significativo è, nella vicenda sereniana, che le prime traduzioni siano datate agli anni della prigionia: se, da un lato, tradurre significava rimediare alle aridità della propria vena poetica, dall'altro, tale rimedio viene ricercato attraverso l'esperienza della scrittura, e dunque anche dell'esistenza, di un altro. Si veda V. Sereni, *Premessa*, in Id., *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, pp. VI-IX.

³⁴ L'espressione, che dà il titolo alla citata edizione illustrata, è tratta dal v. 17 del testo *Lotto settembre*, inserito nel *Diario* del 1965.

³⁵ Si veda V. Sereni, *Ritorno dalla notte* [1964], in Id., *Letture preliminari* cit., pp. 85-90.

³⁶ Si veda V. Sereni, *Ammenda, parziale, ai versi precedenti* [1960], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 99: «Ti pareva di spiegare così la crisi che colse te e alcuni tuoi coetanei dopo il '45, di ritorno dalla guerra e dalla segregazione (e dell'esserti sentito escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre)».

³⁷ Su quelli che prendendo parte alla lotta partigiana «avevano fatto il salto in un'altra specie» parla Sereni in *L'anno quarantacinque* cit., p. 101.

³⁸ Dalla battuta di Alicandro all'atto V, scena V, dell'*Illusion comique* di Corneille, parzialmente tradotto da Sereni e pubblicato nel *Musicante di Saint-Merry* cit., p. 203.

Il “mai stato” è, propriamente, il contrario dell’esperienza, vuoto o lacuna di un’esistenza rimasta inespressa, che non è stata scelta, e che, per questo, è necessaria al compimento della storia del singolo, pur riguardando le vite degli altri. Forma negativa del tempo, porta con sé la coscienza dell’esclusione e dell’irreversibilità; e se l’irreversibilità pertiene al passato, l’esclusione è invece attributo del futuro, di quella che Sereni chiama la «sfera del *possibile*».³⁹ Il continuo ritorno sui luoghi della memoria, non solo quelli della cattura e della prigionia ma anche della sua giovinezza,⁴⁰ è sempre rivolto a ricercare il «futuro che mai è stato», i «cento futuri del passato»,⁴¹ sovrapponendo così la relazione con l’avvenire e la relazione con l’alterità.⁴² Però, data la condizione di irreversibilità, ogni tentativo di fare ritorno si risolve in una tautologia del tempo che si ripete invariato, «un disco rotto che s’impunta sulla propria incrinatura»⁴³ e ogni volta riconduce al punto di partenza. Posta di fronte a una “casella” vuota del tempo, la poesia di Sereni, che dall’esperienza ricava il suo materiale, finisce per “fratturarsi”; e tale frattura, che anche D’Alessandro colloca sul piano identitario,⁴⁴ si ripercuote nel rapporto che il soggetto empirico dell’autore intrattiene con la propria rappresentazione in versi, il soggetto poetico. Si leggano, in merito, i versi di *Un ritorno*:

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

L’io si guarda come guardando un altro, uno che di certo gli somiglia, ma nel quale non riesce a riconoscersi. Il disconoscimento implica a sua volta la mancata corrispondenza del *respiro* dell’io con il paesaggio attor-

³⁹ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 74.

⁴⁰ Dell’esperienza algerina come fine della giovinezza e «tradimento del possibile», scrivono L. Lenzi, *L’incrinatura* [1999], in Id., *Verso la trasparenza*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 49-87, e G. Vigorelli, *Sereni, il congedo dalla gioventù* [1983], in Id., *Carte d’identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989, pp. 206-214.

⁴¹ V. Sereni, *Il sabato tedesco* [1980], in Id., *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1998, p. 224. La prima edizione raccoglieva insieme la prosa *Lopzione* e la poesia *La pietà ingiusta* già collocata negli *Strumenti umani*.

⁴² Sulla relazione tra l’avvenire e l’alterità si rimanda a E. Lévinas, *Il tempo e l’altro*, ed. it. a cura di F.P. Ciglia, Genova, il melangolo, 1997, p. 46. Il riferimento è tratto da L. Barile, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in «Per leggere», 13, 23, 2013, p. 183.

⁴³ V. Sereni, *Dovuto a Montale* cit., p. 164. Nel testo, seguono i versi di *Un ritorno*.

⁴⁴ Di «frattura dell’identità» parla F. D’Alessandro in *Lopera poetica di Vittorio Sereni* cit., p. 93.

no: il *cuore*, luogo del ricordo, è ormai un «segno concavo»⁴⁵ e il *respiro*, che del *cuore* misura la vitalità, ha perso in sincronia. All'infuori della metafora, ciò significa che la scrittura, correlato della voce-respiro dell'io poeta, è inadeguata a esprimere l'esperienza in quanto risultante non solo di ciò che è stato ma di ciò che è stato a partire da ciò che, invece, non è “mai stato” (per l'appunto, la *lacuna*). Si potrebbe commentare con le stesse parole che Sereni indirizza a Fortini in una lettera del 1958 per spiegarli il significato dello “sfiore” di quell'unica possibilità d'intesa che nell'*Equivoco* lo sguardo di rimando con la «bionda e luttuosa passeggera» aveva, anche se solo per un istante, acceso: «Al solito, se questo non si è capito, vuol dire che i mezzi, la parola, non furono adeguati».⁴⁶ Il mancato riconoscimento risolve così nel “mai stato” l'equivalenza del linguaggio con l'esperienza: i limiti delle parole, che sono gli *strumenti umani* «precari e insufficienti con cui noi – uomini, umanità – intratteniamo il rapporto col reale»,⁴⁷ sono i medesimi che perimetrano la finitudine dell'esistenza; e in tal senso, l'incomunicabilità corrisponde all'esperienza della morte, di cui il silenzio è il correlato sonoro. «Tanto si sa» avrebbe scritto Sereni nel suo *Autoritratto* del 1978 «che mai, mai potremo trasmettere all'interlocutore [...] l'intensità con cui l'impercettibile fenomeno è stato da noi vissuto, salutato come un piccolo miracolo».⁴⁸

III. Spazio trasparente e lettore etico: la poesia verso la prosa

Inaridito fino all'impotenza, e insoddisfatto di ogni verso tentato al punto da dargli la nausea,⁴⁹ Sereni inizia la ricerca di un nuovo «piano di sviluppo delle emozioni che porti a raffigurare sotto un angolo specifico il rapporto tra esperienza e invenzione»,⁵⁰ tra il vissuto e la sua rielaborazione in versi. Occorreva ricercare una lingua poetica in grado di trasfigurare

⁴⁵ L. Barile, *Passato come storia passato come memoria: Walter Benjamin e Vittorio Sereni*, in «Italianistica», 31, 2-3, 2002, p. 16.

⁴⁶ V. Sereni, lettera a F. Fortini, 7 maggio 1958, in Id., *Poesie* cit., p. 505.

⁴⁷ G. Palli Baroni, *Per “una umanità ritrovata”. Una lettera inedita di Vittorio Sereni*, in «Letteratura italiana contemporanea», 8, 22, 1987, p. 115. Parole simili ricorrono nella prosa *Amleto Del Grosso, dipinti guazzi chine* [1976], in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1212: «i “poveri strumenti” non sono gli uomini bensì i mezzi, gli espedienti – e tra questi la poesia, la pittura, ma anche altro, tutto ciò che è gesto anche umile, quotidiano – con cui gli uomini tentano di risolvere la propria condizione».

⁴⁸ V. Sereni, *Autoritratto*, in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 129.

⁴⁹ Dell'inerzia della vena creativa, e della «nausea metrica» che ne segue, scrive Sereni nel *Silenzio creativo* cit., p. 114.

⁵⁰ *Ivi*, p. 115.

«l'intensità del dolore che stava al fondo dell'esperienza»⁵¹ senza tradirla nell'atto di nominarla; una lingua capace di farsi essa stessa luogo di un'esperienza nel quale il lettore, come guardandosi allo specchio, potesse riconoscersi e così assumere su di sé, ma risignificandolo, il sentimento del soggetto che dice "io": è in questa forma di consonanza e reciproco riconoscimento che risiede la *forza accomunante* della poesia,⁵² la stessa forza dalla quale Sereni si era sentito ingiustamente escluso, e che adesso tenta di recuperare nel rapporto con il lettore. In che modo? Nelle pagine del *Silenzio creativo*, la nuova direzione da prendere è esplicita: per «mettersi in grado di aderire a quanto ha di vario il moto dell'esistenza», bisognava superare «la formulazione lirica immediata» delle vecchie reticenze ermetiche, che temendo di nominare la cosa con il suo nome ne rendono oscuro il significato; e, così facendo, tendere alla *trasparenza* della prosa, a quel «sortilegio evocativo» che induce il lettore, tanto è immerso nella narrazione, a non sospettare l'operazione linguistica in atto eludendo la mediazione del linguaggio.⁵³ Nella prosa *Ventisei*, il racconto del ritorno a ventisei anni di distanza sui luoghi della cattura alla ricerca del "mai stato", Sereni raccorda esperienza e scrittura nella tensione *verso la trasparenza*:

Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? [...] Un giorno ci si dovrà pure arrivare all'emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole.⁵⁴

Nuovamente, com'era già accaduto negli anni del primo silenzio poetico, all'altezza del quale già scriveva a Vigorelli della «nostalgia di quello che *non* è stato vissuto»,⁵⁵ Sereni guarda alla prosa come alla possibilità di ricominciare a scrivere;⁵⁶ certo, ora come allora il progetto del romanzo, che attraversa obliquamente l'intera vicenda sereniana, ancora una volta resta latente all'orizzonte delle intenzioni, e dunque delle possibili-

⁵¹ V. Sereni, *Giorgio Seferis* [1971], in Id., *Lecture preliminari* cit., p. 118.

⁵² V. Sereni, *Poesia per chi?* [1975], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1125.

⁵³ V. Sereni, *Il silenzio creativo* cit., pp. 114-116. Si veda anche M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria* [1976], Milano, Bompiani, 1997, p. 57.

⁵⁴ V. Sereni, *Ventisei* [1970], in Id., *La tentazione della prosa* cit., p. 199. D'altra parte, è lo stesso Sereni, sul finale della prosa, a correlare la trasparenza al futuro: «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, se è questa la parola giusta del futuro» (*ivi*, p. 202).

⁵⁵ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 8 luglio 1938, in D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., p. 33.

⁵⁶ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, s.d., timbro postale del 26 ottobre 1940, *ivi*, p. 45: «Ma il miracolo per me era ricominciare. [...] E credo che la vittoria sia altrove, e sia, nonostante quest'inizio, la prosa».

tà (in questo senso, romanzo e “mai stato” coincidono), con la differenza che ora «si occulta ma contemporaneamente si trasforma nei modi della narrazione che via via emergono fra le strutture poetiche». ⁵⁷ L'apertura del terzo libro ai modi e alle forme della prosa – con l'adozione del modello scenico, ⁵⁸ l'allungamento della misura metrica, il decentramento dell'io, dalla postura *in minore*, l'ingresso di figure altre e la configurazione policentrica del «luogo della voce» ⁵⁹ – ben esprime tutte quelle innovazioni che alla metà degli anni Sessanta, sollecitate dal linguaggio sperimentale neoavanguardistico, ⁶⁰ hanno coinvolto un'intera generazione di poeti, fatta poi ricadere sotto l'etichetta di *poesia per interposta persona*. ⁶¹ Nel caso di Sereni, però, questo graduale processo di rinnovamento avviene in continuità con la sua pregressa storia personale e poetica, in termini di *maturazione etica* più che di rifondazione storica della soggettività lirica. Ed è la fenomenologia che, nuovamente, restituisce la misura della convergenza del piano estetico con quello etico: così come nell'atto dell'*epoché* l'esperienza, al modo di una «luce retroattiva», ⁶² illumina ciò che prima era oscuro e lo conduce alla *trasparenza* della comprensione, ⁶³ parimenti i vent'anni di crisi espressiva, necessari a sciogliere l'«enigma»

⁵⁷ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze* cit., p. 69.

⁵⁸ Sul modello scenico degli *Strumenti*, si veda E. Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 108-110.

⁵⁹ Sul «luogo della voce (inteso come luogo delle scelte formali dello scrivente)», si veda G. Frasca, *Il luogo della voce*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991*, a cura di D. Isella, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1992, p. 20.

⁶⁰ Non soltanto i Novissimi, con l'antologia del 1961, esprimevano l'esigenza generazionale di un cambio di rotta attraverso la ricerca di una lingua poetica sperimentale. Su ben altri fronti, e con esiti del tutto eterogenei, si pensi alle *Variazioni belliche* di Rosselli e *Poesia in forma di Rosa* di Pasolini del 1964, e alla *Beltà* di Zanzotto e *Il mondo salvato dai ragazzini* di Morante del 1968.

⁶¹ Si veda E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, e in particolare il saggio d'apertura *Antagonisti e trapassanti: soggetti e personaggi in poesia*, pp. 11-32.

⁶² Dells'esperienza parla in questi termini Sereni nella *Premessa* al *Musicante di Saint-Merry* cit., p. VIII: «Un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un frammento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo». Si tratta di una citazione di W.C. Williams. La stessa, ma non esplicitamente attribuita a Williams, ricorre nello scritto *René Char: il termine sparso*, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1042.

⁶³ Lo spiega Enzo Paci, fenomenologo allievo di Banfi, amico e collega di Sereni, con il quale d'altra parte condivise, ma in Germania e Polonia, l'esperienza della prigionia, nella rubrica *Il senso delle parole* che teneva sulla rivista da lui fondata, «aut aut», sul numero 83 del 1964: «nell'esperienza della vita ci troviamo [...] di fronte a situazioni confuse e oscure che devono diventare chiare». Si veda E. Paci, *Cose e problemi*, in Id., *Il senso delle parole: 1963-1974*, Milano, Bompiani, 1987, p. 76. Si veda anche quella «lenta assimilazione in vista di una messa a fuoco» di cui parla Sereni in *Autoritratto* cit., p. 128.

algerino, consentono di realizzare in poesia quei presupposti etici ereditati dal pensiero banfiano e finora rimasti latenti e inespressi. La poesia viene così sempre più assimilata all'idea di un *organismo*, banfianamente, un «organismo concreto e vivente»,⁶⁴ che è dotato di una sua autonomia ma «all'interno di un sistema coeso di una fitta trama di relazioni interne ed esterne»;⁶⁵ un organismo *concreto*, come vedremo, nei termini in cui la poesia non può prescindere dalla materia del testo; e *vivente* perché sostanziale alla provvisorietà del mutamento e all'incompletezza del divenire.⁶⁶ Suggerisce allora Borio di guardare alla trasparenza come alla proprietà di un oggetto qual è il testo poetico «che ci fa vedere attraverso, che collega più parti di realtà in uno spazio dove, nella nostra percezione, le parti entrano in relazione»:⁶⁷

Uno spazio trasparente è quello in cui una visione diretta può subire l'interferenza di una visione indiretta: guardando attraverso il vetro vediamo l'ambiente che c'è dietro, ma anche il nostro riflesso, e questo riflesso può esprimere le nostre proiezioni mentali, la nostra idea subliminale della realtà, creando una visione di secondo grado che interferisce con quella di primo grado [...].⁶⁸

Avvicinare la poesia alla prosa significava, allora, avvicinare il linguaggio all'esperienza, al suo carattere vitale e mutevole, nella consapevolezza che non è possibile prescindere dal linguaggio, come non è possibile prescindere dalla prima persona, per *convivere* con l'altro; e significava perciò anche prendere coscienza della consistenza linguistica dell'io poetico, che è «materiale da costruzione» come tutti gli altri che costituiscono il testo.⁶⁹ L'orizzonte della trasparenza si compone, dunque, dell'evidenza e della mutevolezza, in direzione contraria alle forme liriche, opache e irri-

⁶⁴ A. Banfi, *La riflessione e la problematica dell'arte* [1932], in Id., *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Milano, Parenti, 1961, p. 238. La citazione è tratta da T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi* cit., p. 21.

⁶⁵ F. D'Alessandro, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, in «Aevum», 3, 1999, p. 895.
⁶⁶ Dell'opera come «organismo vivente» Sereni scrive, in particolare, nella versione estesa della *Nota agli Strumenti*, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., pp. 27, 31; e nella *Musica del deserto*, che della *Nota* può essere considerato un manifesto poetico ma *per interposta persona*, alle pp. 71, 74.

⁶⁷ M. Borio, *Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica*, in «Californian Italian Studies», 8, 2018, pp. 27-42, <https://escholarship.org/content/qt56g143rb/qt56g143rb.pdf?t=pnomum> (ultimo accesso: 20/5/2024).

⁶⁸ *Ivi*, p. 12.

⁶⁹ Alla stessa espressione Sereni ricorre sia nella *Nota* estesa cit., p. 28, sia nella *Musica del deserto* cit., p. 73. Privato della centralità che la tradizione lirica gli aveva riconosciuto, l'io è, come le altre parole, un segno linguistico che non coincide con ciò che nomina, e per questo può essere sottoposto al processo mobile di risignificazione operato dalla lettura. Sull'io (nello specifico, si tratta dell'io caproniano) come medio linguistico, si veda G. Agamben, *Disappro-*

gidite, che hanno «cristallizzato l'idea del soggetto romantico e hanno prodotto una scrittura stereotipata»,⁷⁰ annullando in tal modo la complessità dell'esperienza nella citazione e nel luogo comune, riducendo cioè lo stile in maniera; e lo stile che si cristallizza in maniera è la forma di una lingua morta, che non parla più. La ripetizione diviene attributo dell'insignificanza: così il formulario dei giocatori luinesi di poker, con il loro «vedo passo rilancio / come quando fuori piove», li «mura» nei sottoscala del *Piatto piange*, condannandoli alla «ripetizione dell'esistere», all'insignificanza del gesto quotidiano (vv. 10-11, 13). Sembra quasi, però, di cadere in contraddizione: cosa c'è infatti di più trasparente di un linguaggio codificato e, proprio per questo, immediatamente comprensibile? Allo stesso modo, anche la ripetizione e il mutamento intrattengono un rapporto ambiguo: non è forse la ripetizione condizione necessaria al riconoscimento? «E io potrò per ciò che muta disperarmi / portare attorno il capo bruciante di dolore...» lamenta il soggetto che nuovamente ritorna *Ancora sulla strada di Zenna*, «e trova che nulla nulla è veramente mutato» (vv. 12-13).⁷¹

Viene in soccorso la riflessione che Fortini, l'amico odiosamato di Sereni,⁷² dedica al linguaggio degli *Strumenti*, individuando le dominanti retoriche della ripetizione e della reticenza e conferendo loro un valore simbolico: «la prima del bisogno di conferma e di identità; e la seconda, della fuga dalla definizione». ⁷³ La stessa ambiguità lega linguaggio ed esperienza: se è vero che le cose esistono per un soggetto che le esperisce solo nell'atto di nominarle, è anche vero che la parola, intesa come forma, circoscrive il significato ed espone così la cosa al rischio della «cristallizzazione» dei suoi molteplici, possibili, sensi nel senso unico e invariato. Di contro, la molteplicità dei significati espone anch'essa a un altro rischio, quello dell'equivoco; tuttavia, è la possibilità dell'equivoco condizione per l'intesa. Il punto, allora, è nel fare ritorno sì, ma «con occhi come nuovi» (ed è questa la definizione che, nel *Sabato tedesco*, dà Sereni

priata maniera, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 88.

⁷⁰ M. Borio, *Autenticità e conoscenza* cit., p. 1.

⁷¹ Sulla ripetizione come contraddizione e al tempo stesso dialettica, si veda P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 402; e Id., *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 225.

⁷² Sul rapporto di Sereni e Fortini, si veda *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco, N. Scaffai, Pisa, ETS, 2018; e due saggi di L. Lenzi: *Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno* cit., pp. 299-316, e *Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni*, in «Lospite ingrato», 28 marzo 2017.

⁷³ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, vol. 2, p. 165.

della nostalgia),⁷⁴ attraverso cioè un atto di immaginazione, che implica la dialettica con l'alterità, con l'esperienza altrui, che per l'io si configura precisamente come un "mai stato"; e, in tal modo, liberare il potenziale semantico del linguaggio, la sua intrinseca polisemia, che consente all'esperienza dell'io di riflettersi, in una sorta di *riverbero*,⁷⁵ nel vissuto dell'altro, e viceversa. Venuta meno la coincidenza di nome e cosa, sulla quale si fondava l'identità lirica, è il loro scarto che permette alla lingua poetica di conservare la sua natura "plurisensa"⁷⁶ e di rendere, così, lo spazio del testo *abitabile* dal lettore, ogni volta che "fa ritorno" al testo. D'altronde, sul piano retorico, è la scrittura il luogo nel quale l'esperienza ritorna,⁷⁷ sia per l'autore sia per il lettore, producendo uno scarto, una disgiuntura; e tale disgiuntura, di natura temporale, è la stessa che separa il tempo della scrittura da quello della lettura. Nella lettura, come osserva Grignani, il lettore è intento a *riannunciare* ciò che scrive l'autore, partecipando a un atto di ripetizione; ma, così facendo, assume su di sé vicariamente la responsabilità dell'enunciato, nel tentativo di identificarsi con il soggetto del testo e di comprendere la sua esperienza confrontandola con la propria.⁷⁸ In merito, Sereni parla di *lettore idoneo*, il lettore che «si suppone avere "dati sentimentali comuni" con l'autore e il testo»;⁷⁹ e alla sua definizione occorre affiancare quella che Nisticò dà di *lettore etico*, ovvero, il lettore «che si apre all'esperienza vitale dell'opera e sa fissare solo a partire da questo nucleo esperienziale i limiti del rapporto fiduciario con una visione estetica del mondo».⁸⁰ Posto di fronte a quell'«oggetto misterioso» che è il testo,⁸¹ il lettore si ritrova impegnato nello stesso sforzo di decifrazione del reale che l'autore ha sostenuto nell'atto di farne, in prima persona, esperienza; e, educando il proprio sguardo all'*epoché*, ora lo rivolge al mondo che lo circonda, nel tentativo di coglierne il significato. Risiede

⁷⁴ V. Sereni, *Il sabato tedesco* cit., p. 205.

⁷⁵ Il riverbero, inteso come quel fenomeno luminoso o sonoro che consiste nel riflettersi multiplo di una luce o di un suono su una superficie, rientra nel parco vocabolario sereniano a indicare il ripercuotersi, variabile e di difficile messa a fuoco, della memoria. Nei testi poetici, la parola ricorre al v. 20 di *Intervista a un suicida*, e nella parte III, v. 4, di *Un posto di vacanza*.

⁷⁶ È la «neve plurisensa» di *Addio Lugano bella*, v. 20.

⁷⁷ Sulla «teoria del ritorno», si veda R. Nisticò, *Nostalgia di presenze* cit., p. 152.

⁷⁸ M.A. Grignani, *Derive dell'identità. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 90. Si vedano i vv. 17-22 di *A un compagno d'infanzia*: «Un'autostrada presto porterà un altro vento / tra questi nomi estatici: Creva / Germignaga Voldomino la / Trebedora - rivivranno / con altro suono e senso / in una luce d'orgoglio...».

⁷⁹ V. Sereni, *Giorgio Seferis* cit., p. 119. Sereni lo definisce anche come quel lettore che si sforza di «risalire, dall'impatto emotivo coi testi considerati, non tanto alla loro corrispondente origine emotiva, quanto al "preciso momento" del trasporre di tale origine in una forma poetica» (*Postilla*, in Id., *Lecture preliminari* cit., p. 138).

⁸⁰ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze* cit., p. 152.

⁸¹ V. Sereni, *Giorgio Seferis* cit., p. 122.

qui la portata etica di una poesia come «*pensiero organico*»: di una poesia, cioè, che pretende di «costituirsi come organo completo di conoscenza e di armonica presa di possesso del mondo», e di una vita, a sua volta, «in funzione della poesia, strumento umano e tragico di questa».⁸²

IV. Ritornare al corpo, disporsi all'ascolto: l'io e le cose

Va da sé che il contrappeso di disporsi all'apertura verso il mondo, e perciò anche verso l'altro, implichi la rinuncia alla pretesa di una verità assoluta e, di contro, accogliendo della verità il carattere intersoggettivo, l'adozione di una postura dubitativa improntata a «quella sorta di inadeguatezza espressiva» che è anche «esitazione esistenziale».⁸³

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?

I primi versi di *Nella neve* restituiscono bene la dialettica in corso tra il piano della realtà e il piano del linguaggio. Il «lungo tragitto per attingere a ciò che nel linguaggio classico si chiama o si chiamava proprietà dei termini»,⁸⁴ che il poeta intraprende alla ricerca di un linguaggio in grado di esprimere la realtà senza ridurla a un'imitazione,⁸⁵ è lo stesso «prolungato sforzo definitorio per approssimazione»⁸⁶ intrapreso dall'uomo quando è intento a decifrare gli eventi che, nella percezione come nella memoria, si manifestano «nel loro enigma, nel loro indecifrato senso incombente».⁸⁷ La relazione tra l'uomo e il poeta risiede, dialetticamente, nella coincidenza tra lo sforzo di nominare la realtà e lo sforzo di comprenderla; e di questa dialettica, vissuta sul duplice piano della relazione dell'io esistenziale con l'oggetto della sua percezione e dell'io poeta con la poesia (*leggi*: il lettore), lo sguardo del soggetto poetico, educato all'«accanita pazienza»⁸⁸ dell'*epoché*, intende farsi espressione. Rispetto

⁸² V. Sereni, *Levania* [1956], in Id., *Lecture preliminari* cit., p. 56. Il rapporto organismo-strumento è, d'altra parte, già presente nel fondamento etimologico che accomuna le due parole: *organon* in greco significa "strumento".

⁸³ *Ivi*, p. 59.

⁸⁴ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1142.

⁸⁵ Si rimanda ai celebri vv. 20-21 della parte VI di *Un posto di vacanza*: «il nome che non è / la cosa ma la imita soltanto».

⁸⁶ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1134.

⁸⁷ V. Sereni, *A partire dal vissuto* [1978], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1113.

⁸⁸ V. Sereni, *Da natura a emozione da emozione a natura* [1975], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1200: «"Imitare" [...] significa dunque "collocarsi accanto", assecondare la natura per come vie-

al tradizionale modello lirico, il rapporto del soggetto con l'oggetto muta così di segno, rovesciando la verticalità in orizzontalità, la gerarchia in dialettica: non è più lo sguardo dell'io a imporsi sull'oggetto, a imporre la parola sulla cosa per risolverla in impressione sentimentale;⁸⁹ piuttosto, occorre porsi in uno «stato di attesa, di non resistenza, di disponibilità»⁹⁰ verso la cosa perché sia la cosa a parlare, a ricambiare lo sguardo, e a ripercuotersi poi nel soggetto intento a cogliere tutte quelle «diverse angolazioni», potenzialmente infinite, che formano la sua verità "oggettiva" – cioè, intersoggettiva – e proprio per questo "asintotica".⁹¹ Dello «sguardo scambievole che alla fine ne risulta» il testo sarà infine la manifestazione visibile⁹² secondo una forma *invariante*, ovvero ordinata in una struttura che il segno grafico ha fissato una volta per tutte e che perciò riproduce sempre uguale a sé stessa; e, ciononostante, questa struttura rimane aperta sul piano del significato, che proprio per via della portata simbolica della lingua può essere ogni volta riformulato non solo da lettore a lettore, ma anche nel corso delle letture che il singolo lettore affronta in colloquio con l'opera "accrescendo" la «vita segnica» del testo e realizzando così il potenziale inesauribile dei suoi sensi molteplici.⁹³

La postura dubitativa dell'incertezza e della perplessità, che l'io sereniano assume a propria condizione ontologica, consente la messinscena del processo di decodificazione del reale nell'atto stesso del suo farsi e disfarsi continuo all'interno della sfera memoriale dell'io, intento quest'ultimo a rendere anche il lettore partecipe dell'inesausto tentativo di risalire, attraverso la scrittura, alle condizioni che la precedono, al momen-

ne a noi e ci si manifesta, perseguire con pazienza, con accanita pazienza tendere all'effetto di alta fedeltà del suo riflesso in noi».

⁸⁹ Si veda V. Sereni, *A partire dal vissuto* cit., p. 1113: «In poesia l'oggetto può essere un pre-testo risolto in impressione, ed è il caso più semplice». Si rimanda anche allo scritto del 1982 *Morlotti e un viaggio*, in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 140: «Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento delleffusione romantica».

⁹⁰ G. Debenedetti, *Commemorazione di Proust* [1928], in Id., *Proust*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 47, cit. in A. Cortellessa, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e "un certo Proust"*, in «il verri», 52, 34, 2007, *Il terzo mestiere*, p. 40.

⁹¹ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1134. Nello stesso testo si veda a p. 1129: «Importava stabilire la cosa e la sensazione della cosa, tenere lo sguardo su questa, sapere che attorno le si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro – qui è il caso di dirlo, sebbene resti in gran parte invisibile – di accentuazioni, riduzioni, scarti e di nuovo accentuazioni». Le stesse parole, ma con minime variazioni, ricorrono anche nello scritto *Giorgio Seferis* cit., p. 122. Il riferimento all'*asimptote* è tratto dall'introduzione di J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, in F. Ponge, *Il partito preso delle cose* cit., p. VI.

⁹² V. Sereni, *Morlotti e un viaggio* cit., p. 140.

⁹³ Sulle molteplici «letture come varianti di un'invariante di base, che è il testo», si veda M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria* cit., p. 62.

to, non più recuperabile, in cui lo sguardo dell'io ha incontrato lo sguardo enigmatico della cosa, e rifiutandosi di cedere all'insignificanza ne ha accolto la "sfida" alla comprensione:⁹⁴ «Ma che mai voleva col suo sguardo / la bionda e luttuosa passeggera?» (*L'equivoco*, vv. 1-2); «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?» (*Ancora sulla strada di Zenna*, v. 1); «e cosa era, di colpo / sul primo incontestabile giorno di primavera, / quella mesta buriana di piante e siepi?» (*La speranza*, vv. 5-7). Si tratta ogni volta di tornare all'*occasione*, al punto di partenza che risiede nella sensazione («In quale poeta il punto di partenza non è nella sensazione?»);⁹⁵ e tornare alla sensazione vuol dire allora risalire a un altro punto, a quel «punto di incontro e reciproco inserimento [...] dell'interno e dell'esterno»,⁹⁶ che è il corpo fisico in quanto *organismo* e *strumento umano* della percezione sensibile. La dialettica tra l'io e l'altro, tra l'interno e l'esterno, è perciò sostanziale alla natura del corpo: se da un lato il corpo è quel luogo dell'esperienza abitabile solo dall'io – ed è per questo che la sensazione è *ineffabile* –, dall'altro è quello strumento che ricongiunge l'io all'altro mediante la percezione e consente così il riconoscimento – l'individualità è, in tal senso, attributo del corpo, ma necessita del riconoscimento dell'altro, che proprio il corpo rende possibile. La dialettica è poi la stessa che coinvolge, nel «corpo a corpo tra oggetto e parola», l'esperienza e il linguaggio accomunati l'uno all'altra dalla medesima materialità.⁹⁷ designando l'oggetto, la parola lo promuove sul piano linguistico nel quale avviene il conferimento di significato, e in tal senso si può dire che lo fa "esistere"; ma, a sua volta, deve anche avvicinarsi il più possibile al suo carattere referenziale, *corporeo*, per diventare essa stessa luogo di un'esperienza condivisibile con l'alterità del lettore.

L'apertura del parco vocabolario sereniano, negli *Strumenti*, alla semantica del corpo – *respiro, voce, bava, cuore, ceneri, braccia, occhi, bacio, braccia, sonno dei corpi, radici putrefatte, emorragia* sono solo alcuni esempi – risponde, dunque, al tentativo di risalire alla materialità dell'esperienza, al luogo di congiunzione dell'io con l'altro, muovendosi Sereni in direzione antiermetica⁹⁸ verso il recupero della consistenza

⁹⁴ V. Sereni, *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* [1970], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 114: «Oggetti e organismi inanimati sono lì e non si può non dirci non guardarli, ma non vederli. Accade che ti provochino, ti sfidino, ti s'impongano di colpo: che siano loro a prestarci, e magari imporci, qualcosa».

⁹⁵ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 933, e *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* [1983], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 933.

⁹⁶ E. Paci, *Causa* [1963], in Id., *Il senso delle parole* cit., p. 40.

⁹⁷ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1137.

⁹⁸ Sul corpo come il «grande rimosso della poesia ermetica», si veda R. Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 28.

fisica e dinamica della memoria,⁹⁹ attraverso la restituzione al linguaggio della sua intrinseca corporeità. Per farlo, però, non basta limitarsi all'atto di nominare l'esperienza: la memoria, infatti, è soggetta alle stesse leggi del corpo e, come questo, corre il rischio della polverizzazione o del dissanguamento.¹⁰⁰ Sul finale dell'*Intervista a un suicida*, la sfiducia nei confronti della possibilità del linguaggio di custodire la vita di un uomo senza tradirla, vale a dire, senza "miniaturizzarla" in quel «fatto statico e ripetitivo», irrigidito, che è il ricordo,¹⁰¹ si esprime nella messinscena del processo di disfacimento delle parole del suicida, la sua ultima testimonianza: ridotta, quest'ultima, «sotto il pennino dello scriba [a] una pagina fruscante», precipita, polverizzata, nell'oblio del "mai stato" – «nulla nessuno in nessun luogo mai» (vv. 56-64). Questo è il pericolo nel quale incorre lo scrittore autobiografico quando, cadendo nella «buffa illusione dell'eterno e dell'eternare» del discorso lirico, confida nella capacità della parola di «salvare l'attimo» e conservare tutto il miracolo di un'improvvisa epifania:¹⁰² limitandosi così alla «menzione della cosa osservata»,¹⁰³ non la sottopone al processo di ripercussione interiore, la lenta «maturazione del motivo»,¹⁰⁴ necessario alla comprensione. Di contro, chi si dispone all'ascolto della cosa la osserva pazientemente al fine non di restituirne una «riproduzione o descrizione o trascrizione letterale»,¹⁰⁵ ma «sviluppare fin dove è possibile la [sua] potenzialità», «portarne in luce tutto quanto è possibile cavarne e darvi ulteriore figura e significato»: la memoria come *organismo vivente*, «a kind / of accomplishment, / a sort of renewal»;¹⁰⁶ e la poesia come tentativo di trasfigurare questo stesso processo nel suo farsi incompiuto, a dispetto della compiutezza implicita nella natura di ogni

⁹⁹ Di «poesia del tempo fisico» scrive Sereni nella lettera del 1° ottobre 1948 a Attilio Bertolucci, edita nel loro carteggio *Una lunga amicizia. Lettere (1938- 1982)*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, cit. in L. Barile, *Passato come storia passato come memoria* cit., p. 13. Come scrive Dante Isella: «la fertilità della memoria, la sua verità richiede [...] che il passato non sia un deposito morto, un album di ricordi, bensì una presenza attiva. La sua cristallizzazione è la non-vita: dell'uomo, innanzi tutto, e della sua poesia» (*Giornale di "Frontiera"* cit., p. 32).

¹⁰⁰ Parte III, vv. 19-21: «Fabbrica desideri la memoria, / poi è lasciata sola a dissanguarsi / su questi specchi multipli».

¹⁰¹ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1128.

¹⁰² V. Sereni, *Il silenzio creativo* cit., pp. 113-114.

¹⁰³ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 69.

¹⁰⁴ Se la comprensione delle cose richiede la pazienza della loro maturazione (*epoché*), è anche essa stessa motivo di insicurezza, perplessità e dunque ritardo – ed è proprio nella prospettiva fenomenologica che allora si può meglio comprendere il ritardo quale sentimento dominante del soggetto sereniano.

¹⁰⁵ V. Sereni, *Nota estesa* cit., p. 29.

¹⁰⁶ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 66. Si tratta dei vv. 1-5 della poesia *The Descent* di Williams, parte di *The Desert Music* (1954).

forma. Così, per esempio, nel *Male d'Africa*, fra i testi più lunghi e dall'inclinazione narrativa, il viaggio del rimpatrio dei prigionieri, ripercorso nel tentativo di sciogliere quel «grosso / convulso di ricordo» (vv. 68-69) che è stata l'esperienza algerina, inizia al presente, con la debole percezione dell'eco di una motocicletta che si allontana; ed è questa a innescare il recupero del ricordo attraverso la concitata trasfigurazione del suono: l'eco diventa la *corsa del treno*, il rumore del treno richiama il vociare indistinto dei *bimbi a sciame*, la *litanìa implorante* delle loro richieste (*give me bon-bon good America please*), che poi si trasfigura gradualmente, quasi a creare una sorta di fonosfera della memoria, nel suono sordo e regolare del *ritmo di ramadàn*, e via dicendo.

V. Il soggetto trascendentale: l'oltre della poesia è l'esperienza del lettore

La priorità che Sereni accorda al corpo, quale luogo deputato a trattenere le tracce del vissuto, insieme alla volontà di eludere la fissità della scrittura e restituire, di contro, la *proliferazione* di quei segni sottoposti alla rielaborazione memoriale, al processo *in fieri* della comprensione, restituiscono la portata fenomenologica del pensiero sereniano, in cui visione del mondo e visione della poesia s'incontrano e compenetrano l'un l'altra: il rischio della cristallizzazione, nella misura in cui riguarda la memoria e il linguaggio, è il sintomo di una visione del mondo limitata alla parzialità di un unico punto di vista, vale a dire, improntata alla pretesa *della verità*, intendendo con "verità" un dogma e un assioma, e dunque un *a priori*, che riduce la complessità del reale alla logica binaria ed esclude la compresenza delle alternative in nome di un unico e solo senso possibile. Già nel 1947 con *Esperienza della poesia* Sereni aveva dichiarato, sulla scorta del magistero banfiano, il proprio disaccordo contro la pretesa di riconoscere alla poesia una funzione *a priori* che la legittimasse, come se ci fosse un modo giusto di fare o non fare poesia.¹⁰⁷ Ora la stessa polemica ritorna negli scritti preliminari agli *Strumenti*, in particolare nella *Nota* al libro, dove viene esplicitamente rivolta agli esponenti dell'*engagement* e ai loro «ricatti dell'impegno di vario tipo»:¹⁰⁸ chi crede di subordinare la poesia a un'operazione culturale politica o estetica che, precedendola, la giustifichi incorre nello stesso rischio di chi sostiene che la poesia nasce dalle parole e non dall'esperienza – il rischio, cioè, di stravolgere la

¹⁰⁷ V. Sereni, *Esperienza della poesia* [1947], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 45.

¹⁰⁸ V. Sereni, *Nota* estesa cit., p. 26. Sono le stesse «carte» che la «figura plumbea», ai vv. 6-8 di *Un sogno*, ingiunge all'io per attraversare il ponte.

«naturale capacità di comunicazione»¹⁰⁹ della poesia nell'intransitività di un discorso che non parla più al lettore comune ma al «lettore-poeta, il lettore addetto ai lavori»,¹¹⁰ e, così facendo, si esaurisce in sé stesso. Pensare, di contro, alla poesia come allo sviluppo *organico* di un'esperienza che chiede di essere espressa allo scopo di essere compresa significa respingere l'idea della poesia come «un'Entità, un Valore, un culto, una religione»¹¹¹ e ricercare una giustificazione alla sua esistenza, che legittimi anche il *lavoro del poeta*, in ciò che è *oltre* il testo, che, in un certo senso, viene dopo pur essendo già presente nelle condizioni che lo precedono; vale a dire, il lettore.¹¹² Se allora Sereni nel 1947 si limitava a indicare quale fosse la posizione da prendere e la individuava nella «posizione del dubbio»,¹¹³ con gli *Strumenti umani* l'assume *per l'interposta persona* del soggetto poetico a condizione ontologica, e perciò anche etica, nello sforzo di accogliere il carattere provvisorio della verità e così allargare la "capacità" del proprio sguardo sul mondo, come anche la "capacità" espressiva dell'io poetico, al punto di vista altrui.

Quando il soggetto di *Nella neve* si interroga sul significato di quei segni «non tanto banali»; o quando in *Una visita in fabbrica* si domanda «cos'è un ciclo di lavorazione»; o, ancora, quando in *Appuntamento a ora insolita* si chiede, smarrito, dove si sarà «mai persa» la sua gioia; e, infine, nella *Spaggia*, quando dubita se *loro*, i morti, davvero «non torneranno più» – in tutti questi casi, l'interrogazione non è mai una domanda retorica, ma è rivolta a mettere in discussione la realtà per come appare, il significato che talvolta sembra nascondere e altre volte invece negare. In assenza di una «cupola metafisica»¹¹⁴ sotto la quale trovare riparo, la tensione alla risposta, che rimane sempre inevasa e ogni volta da riformulare, va allora riorientata in direzione dell'alterità del lettore che assume vicariamente su di sé la perplessità dell'io e la risignifica a partire dal proprio vissuto. A tale soggetto è dunque possibile attribuire la *trascendentalità* propria del soggetto della fenomenologia: un soggetto, nella definizione di Enzo Paci, che «si oltrepassa sempre e si costituisce per e nella "mira" a cui tende».¹¹⁵ Nella tensione verso l'*oltre*, che è dunque anche tensione

¹⁰⁹ V. Sereni, *Il nome di poeta* [1956], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 89. Il testo è tratto dall'ultima parte di *Levania*, cit., pp. 60-63.

¹¹⁰ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 76.

¹¹¹ V. Sereni, *Nota estesa* cit., p. 27.

¹¹² Si veda V. Sereni, *Il ritorno* [1977], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1025: «Più che cercarlo, una poesia presuppone un destinatario. Il suo destino, continuo a pensarlo, importa più della sua destinazione».

¹¹³ V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., p. 45. Si veda anche F. Papi, *La non-poetica di Vittorio Sereni* cit., pp. 83-185.

¹¹⁴ V. Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile» e l'ermetismo* cit., p. 87.

¹¹⁵ E. Paci, *Riconsiderazione* [1963], in Id., *Il senso delle parole* cit., p. 38.

verso l'altro, la fenomenologia individua quella dimensione costitutiva del significato che va sotto il nome di *telos*; e se, come si è detto, la perdita del "noi" ha portato con sé la perdita dell'altro-oltre, la maturazione fenomenologica dell'io poetico sereniano, con il conseguente e progressivo superamento della postura lirica, esprime il tentativo sempre *in fieri*, sempre in divenire di andare alla ricerca del senso della propria identità. Lo aveva intuito Mengaldo indicando nella *riduzione dell'io* degli *Strumenti* un "abbassamento" dell'io lirico-ideale all'io esistenziale,¹¹⁶ e implicitamente suggerendo il passaggio avvenuto dalla trascendentalità dell'idealismo, propria del soggetto lirico, alla trascendentalità della fenomenologia, propria del soggetto di una *poesia verso la prosa*.

Ma cos'è la trascendentalità nel lessico filosofico? Trascendente è tutto ciò che rende possibile al soggetto l'esperienza. Laddove l'idealismo riconosceva tale carattere a un io *a priori* e assoluto, nel senso di "sciolto dai legami con l'esterno", e per questo separato da un io empirico e *a posteriori*, la fenomenologia, superando il dualismo mente-corpo, pone l'esperienza soggettiva e percettiva, correlata al corpo, a fondamento dell'esistenza del soggetto: l'io viene al mondo senza alcun fondamento e ricerca nel rapporto con le cose e con l'altro una giustificazione al proprio esistere, che è anche al tempo stesso una richiesta di riconoscimento. La questione sarebbe divenuta dominante nel dibattito sul modo di fare poesia, e sul senso del lavoro del poeta, nel 1952, quando Montale, durante la conferenza parigina sulla *Solitudine dell'artista*, affrontando il tema della "perdita del mandato" e indicando, in conseguenza, nella solitudine una sorta di stato ontologico di incomunicabilità, avrebbe definito l'*io trascendentale* come «l'uomo che comunica [...] e che riconosce se stesso negli altri».¹¹⁷ Qualche anno prima, nel 1947, Sereni già aveva individuato *negli altri*, vale a dire nei lettori, la *giustificazione* al proprio lavoro di poeta; e le conseguenze della sua riflessione lo portano a compiere anche un passo in più: non solo sostiene l'assurdità di pensare alla poesia come a un *a priori*, «una forma vuota da riempire in un modo qualsiasi»,¹¹⁸ rivendicando la priorità del testo poetico, del *corpo*, sull'idea,¹¹⁹ ma fa di questo presuppo-

¹¹⁶ P.V. Mengaldo, «La spiaggia» di Vittorio Sereni, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie* cit., pp. 241-242.

¹¹⁷ E. Montale, *La solitudine dell'artista* [1952], in Id., *Il secondo mestiere* cit., vol. 2: *Arte, musica, società*, p. 53. Tuttavia, il discorso di Montale è ancora sull'idealismo, e perciò distingue l'io empirico isolato dall'io trascendentale, il solo capace di comunicare. Si rimanda a C. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli «Ossi» attraverso le incarnazioni poetiche della «Bufera» alla lirica decostruttiva dei «Diari»* [2003], Milano, FrancoAngeli, 2006, nota 30, p. 140.

¹¹⁸ V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., p. 46.

¹¹⁹ La poesia esiste solo nel corpo del testo «consistendo nelle cose con cui si è formata e da cui è formata». In Id., *Nota estesa* cit., p. 26. Sull'inesistenza della poesia al di fuori dei testi, si

sto fenomenologico la condizione imprescindibile della capacità del poeta di *appartenere*, di farsi *specchio* dell'esperienza altrui.¹²⁰ Ciò vuol dire allora che l'identità poetica non si misura solo nel rapporto che il poeta intrattiene con il proprio soggetto poetico, ma anche nel rapporto che intrattiene con il lettore *per l'interposta persona* del soggetto poetico che viene al mondo attraverso il testo: «Tu hai già *fatto*, cioè sei poeta nel senso etimologico della parola» scrisse Sereni a Quasimodo in una lettera del 1938.¹²¹ Il medesimo presupposto fenomenologico, l'idea della poesia come fattualità,¹²² muoverà Sereni a contestare nel più tardo 1956 la subordinazione del testo, dell'opera nella sua autonomia di *organismo vivente*, al discorso *sulla* poesia e sul «nome di poeta», che allora metteva in pericolo il «naturale rapporto autore-lettore»,¹²³ e che, nel corso del ventennio successivo, avrebbe portato alla totale prevaricazione del «personaggio poetico» sulla libera e anonima circolazione dell'opera e, di conseguenza, alla riduzione inesorabile del pubblico della poesia alla cerchia ormai elitaria e sempre più ristretta dei soli critici e poeti¹²⁴ – due ruoli, d'altra parte, spesso coincidenti tra loro. «Non è la *mia* opera che m'interessa al di sopra di tutto» scriveva Sereni citando Seferis, ma «l'*opera*, senza alcun possessivo: è questa che deve vivere, ove pure in essa si brucino i nostri contributi individuali».¹²⁵

L'esperienza personale è il solo, e imprescindibile, punto di partenza dal quale è dato guardare il mondo; allo stesso modo, il linguaggio è lo *strumento umano* deputato alla costruzione, comprensione e condivisione della realtà. L'una e l'altro sono accomunati dalla stessa parzialità che li espone al rischio della cristallizzazione: nel primo caso, sarà il pensiero a fossilizzarsi in una verità pretesa come assoluta; nel secondo, il linguaggio si irrigidirà in una forma altrettanto parziale e dogmatica,

veda anche *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* cit., p. 934, e il finale del racconto *Un qualcuno che è poi Luciana* [1977], in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 241.

¹²⁰ Si veda V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., pp. 45-46: «tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo».

¹²¹ V. Sereni, lettera a S. Quasimodo, 26 aprile 1938, in Id., *Poesie* cit., p. 318. Si veda anche lo scritto *I «Feuillets d'Hypnos»* [1968], dedicato a René Char, in Id., *Lecture preliminari* cit., in particolare il passo citato dal saggio *René Char* di M. Blanchot (in Id., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949), p. 111: «il poeta nasce mediante il poema che egli genera... è posteriore al mondo da lui suscitato».

¹²² Sull'idea banfiana, poi anceschiana, della poesia e più in generale dell'arte come «un fare, un costruire», si rimanda a T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi* cit., pp. 15-18.

¹²³ V. Sereni, *Il nome del poeta* cit., p. 86.

¹²⁴ V. Sereni, *Poesia per chi?* cit., p. 1123.

¹²⁵ V. Sereni, *Giorgio Seferis* cit., p. 119.

sedimentando nella parola la sua naturale polisemia. La soggettività torna a essere non solo il punto di partenza, ma anche di arrivo; non solo l'origine, ma anche il *telos*. Il rapporto dell'io con l'altro, e con sé stesso, risulta così falsato e inautentico, rifiutandosi alla complessità irriducibile della realtà di fronte a quelle facili e rassicuranti semplificazioni che, tuttavia, devono essere abbandonate allenando la pazienza dello sguardo al costante esercizio dell'*epoché*, della sospensione del giudizio e pregiudizio, la messa in discussione dell'«immediato visibile e sensibile nella tensione verso qualcosa che lo trascenda»,¹²⁶ che è già *oltre*. Pensare alla poesia come a un organismo significa allora rinunciare alla certezza delle cose che non mutano, accettare la provvisorietà propria del divenire, nel tentativo di trascendere la finitezza dell'io, che è anche la sua solitudine, attraverso il rapporto con l'altro, che è anche depositario del possibile: allo stesso modo in cui l'io non può prescindere dal suo punto di vista, e dalla sua storia di singolo, che impone la rinuncia a quelle «cento altre figure diverse» che avrebbe potuto esprimere e che non ha espresso,¹²⁷ così il poeta può esprimersi solo in una forma invariante che espone la parola al rischio di ridursi a mera imitazione di una realtà impoverita del suo inesauribile significato; ma come il primo può vivere ciò che *non è stato* attraverso un rapporto autentico con l'altro, parimenti il linguaggio può recuperare i significati esclusi, sedimentati o bruscamente interrotti solo se rinuncia alla compiutezza della forma per farsi energia vitale, potenzialità incompiuta che investe il lettore chiamato a conferirle provvisoriamente un significato.¹²⁸

Negli *Strumenti*, la soggettività lirica allora non è solamente ridotta o decentrata, ma sottoposta all'*epoché* dello sguardo che «sospende» la sua pretesa validità, allo scopo di risalire alle condizioni preliminari alla scrittura, vale a dire, al punto d'incontro tra il vissuto personale e la volontà di esprimerlo, quando il vissuto non è più esperienza ma non è ancora forma: lungo la *frontiera* che separa, e al tempo ricongiunge, il vivere e lo scrivere si estende questo «territorio (terra di nessuno?) sul quale le parole agiscono per ciò che transitoriamente, ma nel massimo della loro vividezza, sono».

¹²⁶ V. Sereni, *L'oltre della poesia: Pedro Salinas e Paul Celan*, in Id., *Poesie e prose* cit., p. 998.

¹²⁷ V. Sereni, *Nota estesa* cit., p. 32: «E in questo senso noi siamo produttori di futuro per la potenzialità che emana da noi e accenna alle cento altre figure diverse da noi che avremmo potuto esprimere – se non ne avessimo scelto una, quella che fa la nostra storia di singoli – e non abbiamo espresso».

¹²⁸ Si veda V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 76. Parimenti, in un'intervista con Sandra Petrignani, *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, pubblicata sulle pagine del «Messaggero» il 3 febbraio 1982, Sereni così risponde sul senso della poesia: «Vorrei che lo scrivere si convertisse in energia del vivere e del vivere con gli altri, per trovare un modo diverso di affrontare il futuro». Si veda anche l'«energia dialogica» di cui scrive M.A. Grignani in *Derive dell'identità* cit., p. 104.

Il poeta e il lettore sono ancora una potenzialità da identificare, l'uno una «coscienza impersonale», l'altro un «destinatario ignoto»;¹²⁹ mentre l'io, a sua volta, *si sente nessuno* «nella misura in cui dichiara l'appartenenza a una totalità che rimane “misteriosa” nel suo stesso rivelarsi e per questo imprevedibile».¹³⁰ Solo abitando questo «spazio dell'*entre-deux*», questa zona liminale propria della *logica simmetrica* che rende compresenti alternative che la logica binaria aristotelica, ovvero *a-simmetrica*, considera antiteti- che, l'io può essere l'uno e al tempo stesso l'altro, può essere, come avviene in *Di passaggio*, il vivo e il morto: «Sono già morto e qui torno? / O sono il solo vivo nella vivida e ferma / nullità di un ricordo?» (vv. 8-10).¹³¹ Non solo la soggettività lirica è sospesa, ma in questo testo anche lo statuto ontologico del soggetto è sottoposto a *epoché*: l'io emerge formalmente solo agli ultimi versi nella contraddittorietà «del suo essere nulla o essere nel nulla»,¹³² mentre in tutta la prima parte, alla cui lettura rimandiamo, è una forma assente assorbita nelle anonime percezioni del paesaggio attorno (vv. 1-7), anch'esse giocate sull'indecidibilità delle due categorie vita-morte.¹³³ Questa «piattaforma dell'indifferenziato», nella quale «si svolge la lotta dei contrari», e che Sereni chiama con il lessico di Seferis «quota Elpenore»,¹³⁴ è quanto c'è di più prossimo alla variabilità e irriducibilità dell'esistenza; esprime, cioè, la tensione a preservare la complessità del reale portando nel linguaggio quelle condizioni preliminari che lo precedono e gli restituiscono la sua naturale *trasparenza*, così che il lettore, leggendo il testo, possa *fisicamente* fare esperienza della scrittura, trasfigurare le parole in percezioni sensibili del proprio corpo. Parimenti, anche nella fenomenologia è detto trasparente il piano preliminare alla riflessione e al linguaggio, inespri- mibile per natura, che accomuna uomini e donne nella medesima identità umana e rende possibile una comprensione autentica della realtà: *andare verso la trasparenza* vuol dire ricercare, nella consapevolezza della sua irraggiungibilità, quell'orizzonte di senso e appartenenza nel quale «ognuno si sente abbastanza umano per pretendere di essere guardato per se stes-

¹²⁹ V. Sereni, *Ognuno riconosce i suoi cit.*, pp. 101-103.

¹³⁰ V. Sereni, *Giorgio Seferis cit.*, p. 115.

¹³¹ S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 102. Sull'opposizione della *logica binaria simmetrica*, o *bi-logica*, a quella *asimmetrica* di origine aristotelica, si veda «*Une larme...*». *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, *ivi*, pp. 11-30.

¹³² L. Braja, *Il vivo e il morto nella nullità del ricordo. Sereni e una scena virgiliana*, in *Il dono delle parole. Studi e scritti vari offerti dagli allievi a Gilberto Leonardi*, a cura di L. Formini, C. Gaiardoni, San Pietro in Cariano (VR), Gabrielli, 2013, p. 35.

¹³³ Sulla coesistenza sonora nel tessuto del testo della vita /vi/ con la morte /or/, si veda G. Orelli, *Due poesie di Sereni*, in V. Sereni, *Un posto di vacanza (e altre poesie)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1994, pp. 79-80.

¹³⁴ V. Sereni, *Giorgio Seferis cit.*, pp. 126-127.

so, fuori dalla collettività che rappresenta». ¹³⁵ *L'oltre della poesia*, allora, la direzione significativa che orienta l'intero cammino del Sereni uomo e poeta, altro non è che un ritorno, e più precisamente, un ritorno all'esperienza del lettore. Per questo,

Nella sua opera il personaggio poetico, l'io-poetante è come annullato, senza margine per alcun poetico mito individuale. Se si riconosce poeta, si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi come poeta immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda. ¹³⁶

¹³⁵ V. Sereni, *Lubiana* [1942], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 7.

¹³⁶ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 75.