

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

XXX CICLO

INDAGINE SULLE PROSE CRITICHE

DI VITTORIO SERENI.

ELEMENTI STORICI, FILOGICI, INTERPRETATIVI,

CON EDIZIONE DI TESTI SPARSI

TESI DI DOTTORATO DI:

SERENA PANARO

MATR. 4326993

TUTOR:

CHIAR.^{MA} PROF.^{SSA} CLELIA MARTIGNONI

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

INDICE

Sigle e abbreviazioni	7
Premessa	11
Cap. I <i>Lecture preliminari. Caratteri generali della raccolta</i>	17
I.1 <i>Le quattordici prose del «libretto pseudo-critico». La scelta della sede «non vistosa»</i>	17
I.2 <i>Sereni nel 1973: una stagione feconda e favorevole</i>	23
I.3 <i>Il rilievo della «Postilla»</i>	25
I.4 <i>Seferis e Montaigne: il predominio di «lettore idoneo», variabilità e mutevolezza</i>	27
I.5 <i>«Una stagione violenta»</i>	30
I.6 <i>La «scuola di Milano»: qualche dato dalla parte di Sereni e l'incidenza della formazione fenomenologica</i>	33
I.6.1 <i>La «scuola di Milano»</i>	33
I.6.2 <i>L'incidenza della formazione fenomenologica</i>	41
I.7 <i>La natura «preliminare» delle lecture critiche del volumetto del '73</i>	48
I.8 <i>Nuclei e aspetti dominanti della raccolta</i>	54
I.8.1 <i>Il rapporto con l'ermetismo, con Montale (e con Bertolucci)</i>	54
I.8.2 <i>Guerra e prigionia</i>	58
I.8.3 <i>La «crisi»</i>	63
I.8.4 <i>Il lavoro di traduttore</i>	68
I.8.5 <i>Intorno a «Industria e letteratura»</i>	71
Cap. II <i>Lecture preliminari. Schede dei testi</i>	75
Avvertenza	75
II.1 <i>In margine alle «Occasioni»</i>	75
II.2 <i>Il campo 29</i>	81
II.3 <i>Tre crisi degli anni Cinquanta</i>	83
II.3.1 <i>Cancroregina</i>	85
II.3.2 <i>In quel preciso momento</i>	86
II.3.3 <i>Le mie stagioni</i>	87

II.4 <i>La capanna indiana</i>	89
II.5 <i>La vocazione della gioia</i>	91
II.6 <i>Levania</i>	93
II.7 <i>La musica del deserto</i>	98
II.8 <i>Intermezzo neocapitalistico</i>	101
II.9 <i>Ritorno dalla notte</i>	103
II.10 <i>La stagione violenta</i>	104
II.11 <i>I «Feuillets d’Hypnos»</i>	107
II.12 <i>Giorgio Seferis</i>	112
Cap. III <i>Alcune linee di lettura delle prose sparse</i>	119
III.1 <i>Le prose critiche sparse: raccolte postume e coordinate editoriali</i>	119
III.1.1 <i>Le sedi giornalistiche prevalenti: «Milano-sera»</i>	123
III.1.2 <i>I testi di «Epoca»</i>	125
III.1.3 <i>«Questo e altro»</i>	126
III.1.4 <i>L’«Europeo»</i>	128
III.1.5 <i>Altre sedi</i>	129
III.2 <i>Sereni “lettore”</i>	130
III.3 <i>L’approccio fenomenologico (anche negli scritti su «amici pittori»)</i>	136
III.4 <i>I rapporti con l’Ermetismo</i>	150
III.5 <i>Letteratura e potere</i>	157
III.6 <i>La guerra</i>	164
III.7 <i>Il lavoro del traduttore</i>	173
Cap. IV <i>Qualche cenno e qualche dato sulle principali collaborazioni di Sereni</i>	
<i>a giornali e riviste (1938-1982)</i>	181
IV.1 <i>Gli anni di «Corrente di Vita Giovanile» (1938-1939)</i>	181
IV.2 <i>«Tempo» (1940-1941)</i>	184
IV.3 <i>«Avanti!» (1945;1966)</i>	185
IV.4 <i>«La Rassegna d’Italia» (1946-1949)</i>	187
IV.5 <i>«Milano-sera» (1950-1951)</i>	190
IV.6 <i>«Epoca» (1951-1975)</i>	193
IV.7 <i>«aut-aut» (1951-1961)</i>	194
IV.8 <i>«Pirelli» (1952-1970)</i>	195
IV.9 <i>«Stagione» (1956)</i>	197

IV.10 <i>il «verri» (1956-1971)</i>	198
IV.11 <i>«Questo e altro» (1962-1964)</i>	200
IV.12 <i>«Europeo» (1981-1983)</i>	203
Testi	205
Criteri di trascrizione	207
Indice dei testi raccolti	453
Bibliografia	459

SIGLE E ABBREVIAZIONI

Opere di Vittorio Sereni

- AP *Amici pittori: i libri d'arte di Vittorio Sereni*, con un'appendice dei suoi scritti, a cura di Dante Isella e Barbara Colli, Città di Luino, 2002.
- CP *La casa nella poesia*, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, tavole di Enrico Della Torre, Parma, Monte Università Parma, 2005.
- DA¹ *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947.
- DA² *Diario d'Algeria*, Milano, Mondadori, 1965 (2^a ed. ivi, 1979).
- DF *Il dubbio delle forme. Scritture per artisti*, a cura e con un saggio di Gianni Contessi, Torino, Aragno, 2015.
- LP *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973.
- ID¹ *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- ID² *Gli immediati dintorno primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- MSM *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.
- OL *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011.
- PF *Poeti francesi letti da Vittorio Sereni*, a cura di Bianca Bianchi, Città di Luino, 2002.
- Poesie* *Poesie*, ediz. critica a cura di Dante Isella, Antologia critica di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia di Giosue Bonfanti, Bibliografia critica di Barbara Colli, Milano, Mondadori, 1995 («I Meridiani»).
- PP *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013.

- SG *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996.
- SR Gianni Contessi, *Lo sguardo reticente. Vittorio Sereni critico d'arte*, con un'appendice di scritti di Vittorio Sereni, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016.
- SU¹ *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.
- SV¹ *Stella variabile*, litografie di Ruggero Savinio, Verona, Cento Amici del Libro, 1979.
- SV² *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.
- TP *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

Carteggi

- Sereni – Anceschi* *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Sereni – Bertolucci* Attilio Bertolucci, V.S., *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994.
- Sereni – Fortini – Giudici* *Scritture private. Con Fortini e Giudici*, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995.
- Sereni – Gallo* V.S., Niccolò Gallo, «*L'amicizia, il capirsi, la poesia*». *Lettere 1953-1971*, introduzione e note di Stefano Giannini, Napoli, Loffredo, 2013.
- Sereni – Luzi* Mario Luzi, V.S., *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2017.

- Sereni – Parronchi* *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Sereni – Pozzi* Antonia Pozzi, V.S, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni Trenta*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995.
- Sereni – Saba* Umberto Saba, V.S, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.
- Sereni – Ungaretti* V.S., Giuseppe Ungaretti, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Archito, 2013.

Premessa

Il nostro lavoro di tesi si è concentrato sullo studio delle prose critiche di Vittorio Sereni.

È naturale che la critica su Sereni abbia privilegiato il punto più alto del suo lavoro: le splendide raccolte poetiche, più intense dopo la svolta degli *Strumenti umani* (1965), con l'edizione critica del 1995 curata da Dante Isella,¹ fondamentale per Sereni ma anche metodologicamente imprescindibile per chi si occupi di "filologia d'autore". La bibliografia critica, ormai molto cospicua e perlopiù raffinata, si è incrementata nell'occasione dell'anniversario del 2013 ed è stata accompagnata dall'edizione di molteplici e interessantissimi carteggi.² Riprendo da un saggio di Clelia Martignoni in corso di stampa su «Moderna»:

Poiché accade spesso che ogni grande poeta abbia in sorte alcuni critici non meno grandi che decifrandolo lo rendano più vicino ai lettori, i nomi da indicare per Sereni sono Pier Vincenzo Mengaldo, al fianco della sua poesia dal 1972 sino alla morte precoce e improvvisa del poeta (1983), e Dante Isella, arrivato più tardi a scriverne, ma legato a lui da stretta amicizia e frequentazione dagli anni di «Questo e altro» (la rivista avviata nel 1962) in avanti.³

Dal saggio del 1972, *Iterazione e specularità in Sereni*,⁴ Mengaldo ha continuato fino a oggi a occuparsi dell'opera dell'amico con affondi di

¹ Cfr. *Poesie*.

² Cfr. *Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004; U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010; V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, a cura di Beatrice Carletti, Milano, Feltrinelli, 2013; P. Celan, V. Sereni, *Carteggio (1962-1967)*, a cura di Giovanna Cordibella, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2013; V. Sereni, G. Ungaretti, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Archinto, 2013; V. Sereni, N. Gallo, «L'amicizia, il capirsi, la poesia». *Lettere 1953-1971*, introduzione e note di Stefano Giannini, Napoli, Loffredo Editore, 2013; V. Bodini, V. Sereni, «Carissimo omonimo». *Carteggio (1946-1966)*, a cura di Simone Giorgino, Nardo, Besa, 2016; M. Luzi, V. Sereni, *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Arago, 2017; R. Pazzi, V. Sereni, *Come nasce un poeta. Epistolario (1965-1982)*, Bologna, Minerva, 2018 (d'ora in avanti i carteggi saranno citati secondo le sigle riportate nella relativa tavola, cfr. *Sigle e abbreviazioni*, pp. 8-9).

³ Cfr. C. Martignoni, *L'esemplarità di Vittorio Sereni: tra critica, filologia, e ragioni genetiche*, «Moderna», XIX, 1-2 (2017), pp. 119-131.

⁴ Cfr. P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici» VI (1972), pp. 19-48; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386; poi, in parte scorciata come postfazione a V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 87-116; quindi anche in V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. LIII-LXVI; e ora in P. V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Arago, 2013, pp. 109-148.

straordinario acume; come testimonia il volume del 2013 che raccoglie tutti i suoi interventi sull'autore.⁵ Oltre all'edizione memorabile del 1995, Isella si è adoperato da subito per procurare con scelte originali altri testi dell'amico, tra cui ricordiamo la silloge *Amici pittori*,⁶ che raccoglie gli scritti d'arte di Sereni, rarissimi,⁷ o il bellissimo *I gentiluomini nottambuli*,⁸ e la raccoltina *Senza l'onore delle armi*.⁹ Se ne ricordi anche il limpido saggio *La lingua poetica di Sereni*, riproposto in più sedi.¹⁰ Sono poi uscite e stanno uscendo importanti edizioni commentate: è recente quella di *Frontiera e Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni,¹¹ cui seguiranno *Gli strumenti umani* a cura di Michael Cattaneo e *Stella variabile* a cura di Niccolò Scaffai.

Differente è il caso delle prose critiche di Sereni. A oggi infatti manca uno studio complessivo su questo versante, anche se due importanti e recenti saggi di Davide Colussi ne indagano con finezza gli aspetti linguistico-stilistici.¹² Ne ricaviamo queste significative citazioni, su aspetti (la sobrietà, l'antispecialismo, il dubbio per terminologie in voga) su cui torneremo più volte dal punto di vista tematico-contenutistico:

Se ne ricava, a una prima approssimazione, la fisionomia di una scrittura critica intesa a una professione di sobrietà e chiarezza espositiva, che estromette o riduce sensibilmente l'impiego dei tratti linguistici più marcati nel poeta e nel narratore [...].

⁵ Cfr. P. V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit.

⁶ *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni con un'appendice di suoi scritti*, a cura di Dante Isella e Barbara Colli, Nastro&Nastro, 2002. Ricordiamo nella stessa collana anche *Le carte di Vittorio Sereni*, a cura di Barbara Colli (2000).

⁷ Si veda ora anche V. Sereni, *Il dubbio delle forme. Scritture per artisti*, a cura di Gianni Contessi, Torino, Aragno, 2015, che include gli scritti già editi da Isella ma senza darne i dati filologici e descrittivi, e le riproduzioni.

⁸ V. Sereni, C. Fruttero, *I gentiluomini nottambuli: una poesia e lettere di Vittorio Sereni*, Milano, Scheiwiller, 1985.

⁹ V. Sereni, *Senza l'onore delle armi*, Milano, Scheiwiller, 1986.

¹⁰ D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985; poi come *Prefazione* a V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Mondadori, 1986; poi in D. Isella, *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994. Ora raccolto nell'*Antologia critica* a cura di P. V. Mengaldo in *Poesie*.

¹¹ V. Sereni, *Frontiera e Diario d'Algeria*, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 2013.

¹² I saggi *Primi appunti sulla lingua di Sereni critico* (in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 281-290) e *Altri appunti sulla lingua di Sereni critico* («Strumenti critici» a. XXIX, n. 2 (2014), pp. 241-256) sono raccolti in *Stili della critica novecentesca. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni*, Roma, Carocci, 2017.

Si può cominciare denunciando in termini generali ancora un'assenza, bene in linea con quanto osservato sinora: quella di un lessico critico specialistico. Parla chiaro, da questo punto di vista, la risposta a un'inchiesta sulla poesia di «Nuovi argomenti» nel '62, nella quale Sereni manifesta con tono insolitamente acceso per la sua ripulsa per un linguaggio critico che si è fatto nel tempo irto di tecnicismi traslati da altre branche del sapere, dalla sociologia alla scienza alla psicoanalisi, riconoscibile anche a colpo d'occhio per l'abbondanza di «corsivi e virgolette» che rilevano le pretestuose innovazioni terminologiche [...]. È significativo al riguardo che anche termini di vasta fortuna nel linguaggio critico di secondo Novecento come *struttura* (beninteso non nel senso svalutativo crociano, cui si accennerà più avanti) e *sistema* occorrono negli scritti della maturità una volta soltanto o poco di più, e con applicazione in contesto metaforeggiante: «nella grande *struttura* mobile a più commutatori che è la poesia di Seféris» [...]; l'«universo poetico [di Char] è un *sistema* di segnali, la sua poesia una rete di segnalazioni e allarmi» [...]. Si ricordi per contro il cenno di parodia dello stile critico imperante, farcito ironicamente di voci come *correlazione*, *semantica*, *segni* («segni ritmici») e appunto *struttura*, che Sereni tenta in un pezzo del '64, *L'oro e la cenere* [...], in merito alla fortuna, seguente una rapida parabola di ascesa e caduta, di un romanzo della Sarraute nel giudizio critico dell'epoca. E così vale per l'adozione di categorie d'analisi socioculturale di trafilata marxista, usate di rado e veramente con le pinze: «*Volendo indulgere alle terminologie correnti*, direi che è esemplificativo della situazione “*borghese*” dell'intellettuale “*impegnato*”» [...]; «Verrà a questo punto qualcuno a dirci che questa è *demoralizzazione borghese*? È probabile che lo sia».¹³

Nel '73, anno di edizione della sorvegliatissima auto-antologia di prose critiche, *Lecture preliminari*,¹⁴ uscì un sintetico intervento di Mutterle, *Nota per Sereni critico*,¹⁵ e di qui in avanti l'esperienza di *Lecture preliminari* fu perlopiù inserita nel più ampio orizzonte della poetica di Sereni: come fa Francesca D'Alessandro¹⁶ e poi Giovanna Cordibella, pur con prospettive diverse.¹⁷ Più recentemente si ricavano spunti interessanti da Niccolò Scaffai nell'*Orizzonte precostituito*,¹⁸ che approfondisce, analizzando in particolare la prosa sereniana *In margine alle «Occasioni»* di *Lecture preliminari*, l'ambivalente rapporto con gli ermetici.

¹³ D. Colussi, *Altri appunti su Sereni critico*, cit., pp. 242-243.

¹⁴ Cfr. *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973 (d'ora in avanti LP, cfr. *Sigle e abbreviazioni*, pp. 8-9).

¹⁵ Cfr. A. M. Mutterle, *Nota per Sereni critico*, «Studi novecenteschi» II (1973), pp. 408-409.

¹⁶ Cfr. F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

¹⁷ Cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo*, Bologna, Pendragon, 2004.

¹⁸ Cfr. N. Scaffai, *L'orizzonte precostituito. Sereni di fronte all'ermetismo*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi. Firenze 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 707-716.

Dal punto di vista bibliografico è esaustivo l'accertamento compiuto da Barbara Colli (certamente con l'ausilio delle carte del prezioso Archivio di Luino) *Bibliografia delle prose di Vittorio Sereni*, che accompagna l'importante volume curato da Giulia Raboni, *La tentazione della prosa* (1998).

Il lavoro critico occupò Sereni per circa quarant'anni (dal 1938 alla morte), di fianco all'attività poetica, dopo che gli *Strumenti umani* erano stati dati alle stampe (1965), in seguito a intensa e protratta elaborazione (i testi datano infatti dal 1945 al 1965). Intorno alla metà degli anni Sessanta Sereni procurava anche, in interessante sincronia la seconda edizione del *Diario d'Algeria* (1965) e la terza e definitiva di *Frontiera* (1966). Negli anni Settanta avvia il lavoro a *Un posto di vacanza*, che uscì per Scheiwiller nel 1973, per essere poi inserito nell'ultima raccolta *Stella variabile*, in lavorazione dal 1965.

Sul versante della prosa inventiva, esce nel 1961 la prima edizione degli *Immediati dintorni*, che accolgono anche alcuni frammenti di poetica. Il 1973 di *Lecture preliminari* si colloca insomma in un periodo vitale e fecondo per Sereni, dopo la dolorosa crisi degli anni Cinquanta; e si capisce come egli possa aderire anche all'ipotesi di accogliere in un libretto gli interventi critici che ritiene più rappresentativi del suo modo di leggere le opere altrui, optando per una collana defilata ma di alta qualità come "Scartabelli", condiretta dall'amico Mengaldo.

Lecture preliminari propongono un Sereni avverso per cultura e indole a vestire i panni del critico professionale e specialista e diffidente nei confronti di linguaggi attrezzati e di teorizzazioni ideologiche. Sereni è innanzitutto un «lettore», o meglio un «lettore idoneo», secondo la nozione di partecipazione sensibile e interdialogica con il testo appresa da Seferis, sulla scorta del molto amato Montaigne. Un «lettore» che spia il momento «preliminare» oscuro e affascinante della creazione artistica, che rifiuta ogni astratto armamentario ideologico e teorico giudicato deviante dalla lettura del testo, e che mette al centro la sensibilità fenomenologica appresa indelebilmente dal magistero banfiano (come ha fatto notare subito Dante Isella, come ha ripreso Mengaldo, e come ritroviamo anche nelle pagine di Colussi). Decisiva su ciò la *Postilla*, cui nella tesi ho dedicato una lunga analisi nell'intento di approssimarmi ai segreti dell'"officina" critica di Sereni.

Nel cap. II della tesi *Lecture preliminari. Schede dei testi* mi sono soffermata sull'analisi puntuale dei singoli testi di *Lecture preliminari*, fornendo per ciascuno una scheda essenziale, che ne mettesse in luce la trafila editoriale, con i passaggi in diverse sedi, e che cercasse di ricostruire il più possibile il contesto in cui operò Sereni: le collaborazioni non sempre appaganti con alcuni periodici, specie nell'incerto periodo giovanile (esemplari la collaborazione con «Milano-sera» e più avanti negli anni, il distanziamento ideologico e di poetica avvenuto rispetto al «verri»).

Di assoluto rilievo come sempre risultano nel commento dei testi i rapporti con gli amici attestati dai carteggi, cui riserviamo infatti nella tesi fitti prelievi. I carteggi integrano indispensabilmente il percorso di Sereni a tutti i livelli (fornendo dati esterni e interni, confidenze, e spesso materiali e abbozzi di lavoro di inestimabile pregio).

Naturalmente nel corso del lavoro ho tenuto come riferimento indispensabile l'ampia raccolta di scritti critici che per nostra fortuna e con grande acribia Giulia Raboni, sulla scorta delle già citate indagini bibliografiche di Barbara Colli ha incluso nell'Oscar *Poesie e prose* (2013). Si tratta di un nucleo di scritti critici (cinquantasette, stesi tra il 1947 e il 1983) cui Giulia Raboni ha assegnato il titolo sereniano *Poesie come persone*.¹⁹ Né va dimenticato che nel 1996 Giuseppe Strazzeri ne aveva raccolto una piccola silloge (ventidue testi) in *Sentieri di gloria*.²⁰

Di fianco alla così vasta e importante scelta di *Poesie come persone*, ci siamo chiesti se le molte prose sparse lì non accolte meritassero di essere riproposte e ci è parso alla fine un utile servizio per i molti studiosi di Sereni ricavarne un'ulteriore scelta. Abbiamo dunque pubblicato settantacinque testi, da noi organizzati in ordine cronologico, e attinti da più sedi. La nostra scelta, se è vero che non modifica il quadro “critico” di Sereni (né poteva essere altrimenti), ne conferma con ulteriori documenti, maggiori e minori, le linee essenziali; e non ci è sembrato dunque superfluo estrarre dalla dimenticanza questi altri testi per

¹⁹ Il titolo è ripreso dal ciclo di interventi sulla poesia tenuto da Sereni per Radio Monteceneri nel 1976.

²⁰ V. Sereni, *Sentieri di gloria*, prefazione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1996 (d'ora in avanti SG, cfr. *Segle e abbreviazioni*, pp. 8-9).

ulteriori approfondimenti intorno a un autore così complesso e insieme così «fraterno», usando la definizione azzeccatissima che ne diede Mengaldo nel 2013 nello scritto introduttivo a *Un altro compleanno*.²¹

Dunque, dopo essermi occupata dei nodi salienti di *Letture preliminari*, ho allargato l'indagine al *corpus* vario delle prose, escluse da *Letture preliminari* (o a esse posteriori) e tenendo presente sia il nucleo di *Poesie come persone* di Giulia Raboni (2013), sia le prose da noi trascritte. Se nel capitolo I della tesi (*Letture preliminari. Caratteri generali della raccolta*) ho cercato di enucleare le direzioni di lettura e i nodi tematici salienti messi in atto in *Letture preliminari*, sempre riscontrandoli con la miniera dei carteggi e delle dichiarazioni d'autore, nel capitolo III (*Alcune linee di lettura delle prose sparse*) mi sono occupata dei testi trascritti nella mia tesi. Mi è stata fruttuosa l'intervista ad Alessandro Fo del '75,²² cui ho fatto ricorso con grande frequenza per la scarsa reperibilità del documento. Ho ritenuto poi di qualche utilità, come strumento di servizio, dare anche una breve rassegna delle principali e difformi sedi giornalistiche cui Sereni collaborò, con maggiore e minore frequenza (cfr. cap IV, *Qualche cenno e qualche dato sulle principali collaborazioni di sereni a giornali e riviste (1938-1982)*).

²¹ P. V. Mengaldo, *Premessa*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 13-15.

²² A. Fo, *Una intervista a Vittorio Sereni*, in *Studi per Riccardo Riboli, scritti di filologia, musicologia, storia*, a cura di Franco Piperno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986.

CAP. I LETTURE PRELIMINARI. CARATTERI GENERALI DELLA RACCOLTA

I. 1 *Le quattordici prose del «libretto pseudo-critico». La scelta della sede «non molto vistosa»*

Letture preliminari, pubblicato a Padova per Liviana nel 1973,²³ è l'unica, sorvegliatissima, auto-antologia saggistica di Sereni, o «libretto pseudo-critico» secondo la definizione schiva e modesta dell'autore.²⁴ Consta di quattordici prose, tutte già pubblicate in diverse sedi, e ordinate in successione cronologica, a partire da *In margine alle «Occasioni»* del 1940 fino a *Giorgio Seferis* del 1971. Uno dei nuclei più consistenti è costituito da interventi su poeti contemporanei e amici: come Montale (*In margine alle «Occasioni»*)²⁵, Bertolucci (*La capanna indiana*)²⁶ e Solmi (*Levania*);²⁷ altrettanti sono riservati a poeti stranieri novecenteschi: *La vocazione alla gioia* su Prévert,²⁸ *La musica del deserto* su Williams,²⁹ *La stagione violenta* su Apollinaire;³⁰ più due già editi in forma di prefazioni a volumi (è il caso di Char³¹ e Seferis).³² Sono presenti inoltre pagine riservate a narratori e prosatori contemporanei: due testi, legati al tema cruciale di esperienze in campi di prigionia, rispettivamente dedicati al *Campo 29* di Sergio

²³ *Letture preliminari* fu pubblicato nella collana “Scartabelli”, diretta da Pier Vincenzo Mengaldo, Antonio Enzo Quaglio e Sergio Romagnoli, che lo annoverò tra i primi titoli: dopo Gilberto Lonardi, *Graf, il lavoro perduto, la rima* (1971), Antonio Enzo Quaglio, *Al di là di Francesca e Laura* (1973) e Dante Nardo, *La sesta satira di Giovenale e la tradizione erotico-elegiaca latina* (1973).

²⁴ Nella lettera a Luciano Anceschi del 20 marzo 1974 Sereni definisce così LP («Hai avuto, ti hanno spedito da Padova il mio libretto pseudo-critico?») (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 306).

²⁵ *In margine alle «Occasioni»*, «Tempo», a. IV, n. 62, 1 agosto 1940, p. 45; poi in L. Anceschi, *Lirici nuovi*, Milano, Mursia, 1964, pp. 498-501 (con il titolo *Posizione verso Montale*); poi in LP, pp. 7-11; ora in PP, pp. 815-818.

²⁶ Con il titolo *Un poeta ha girato intorno al sole*, «Milano-sera», 29 giugno 1951, p. 3.

²⁷ Con il titolo *Sulla poesia di Solmi*, «Stagione», a. III, n. 10, 1956, pp. 2-3.

²⁸ *La vocazione della gioia*, «aut-aut», a. II, n. 11, settembre 1952, pp. 422-427.

²⁹ Cfr. Con il titolo *Una proposta di lettura*, «aut-aut», n. 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 108-110; poi come *Prefazione* a W. C. Williams, *Poesie*, tradotte da C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1961, pp. 13-22; poi con il titolo W. C. W.: *An Italian View*, Translated by Sonia Raiziss, «Prairie Schooner», volume XXXVIII, number 4, Winter 1964/1965, pp. 307-316.

³⁰ *La stagione violenta*, «Avanti!» 20 marzo 1966, p. 7, insieme alle traduzioni di Sereni di *Pont Mirabeau* e *La ciocca ritrovata*.

³¹ *Prefazione* a R. Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, traduzione di V. Sereni, Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-18.

³² *Prefazione* a G. Seferis, *Le opere. Poesia. Prosa*, traduzione, note e bibliografia di F. M. Pontani, Milano, Club degli Editori, 1971, pp. IX-XXX.

Antonielli³³ e alla *Tregua* di Primo Levi.³⁴ Inoltre: tre acute recensioni comparse su «Milano-sera» nel 1951 tra gennaio e maggio, rispettivamente su Tommaso Landolfi, Dino Buzzati e Giovanni Comisso, sono collegate in volume sotto l'insegna della "crisi" nel trittico *Tre crisi degli anni Cinquanta*.³⁵ *Intermezzo neocapitalistico* è invece una specie di articolata giustificazione alla poesia *Una visita in fabbrica* e insieme una fitta presa di posizione teorica, in risposta alle riserve di Elio Vittorini espresse nell'ampio scritto del «menabò» *Industria e letteratura* (settembre '61), dunque il testo di Sereni ha un carattere nel contempo socio-culturale e testimoniale.³⁶

La raccolta nel complesso rappresenta oltre trent'anni di un'attività critica non «regolare» (così l'autore), ma non occasionale, che impegnò assiduamente Sereni,³⁷ nonostante questo ambito avesse un rilievo certo secondario rispetto alla poesia, come è ovvio, ma anche rispetto alle prose inventive.³⁸

³³ Con il titolo *Sergio Antonielli: «Il campo 29»*, «La Rassegna d'Italia», a. IV, n. 10, ottobre 1949, pp. 1077-1080.

³⁴ *Ritorno dalla notte*, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XVII, n. 1, febbraio 1964, pp. 76-80.

³⁵ Cfr. *Tre crisi degli anni Cinquanta* comprende: *Cancroregina* (già pubblicato con il titolo *Viaggio nella luna*, «Milano-sera», 30-31 gennaio 1951, p. 3; poi con il titolo *Un viaggio nella luna*, «Letteratura», a. XXVIII-XII, n. 67-68, gennaio-febbraio/marzo-aprile 1964, pp. 169-171), *In quel preciso momento* (già pubblicato con il titolo *Il messaggio dell'ignoto*, «Milano-sera»).

³⁶ L'intervento nacque in risposta allo scritto di Vittorini del «menabò» (settembre 1961) nel numero dedicato per intero al tema allora dibattutissimo "Industria e letteratura". La risposta di Sereni era uscita tempestivamente con il titolo *Ipotesi o precetti? e Poscritto su «Questo e altro»* 1 (1962), pp. 61-64; qui in *Testi*, pp. 378-379.

³⁷ I caratteri centrali del volume e della posizione critica di Sereni sono individuati con esattezza nel risvolto di copertina di LP, non firmato ma probabilmente d'autore per i molti legami con la *Postilla* di LP. Ecco il testo: «Questa raccolta documenta selettivamente lungo tutto il suo arco (dal '40 agli anni più recenti) l'attività critica, non regolare né professionale ma nutrita – e spesso legata a un pregevolissimo lavoro di traduttore –, di uno dei nostri maggiori poeti. Prevalgono gli interventi su altri poeti, italiani (Montale, Solmi, Bertolucci) e stranieri (da Apollinaire a Prévert e Char, da Williams a Seferis), affiancati da rendiconti di opere narrative (Landolfi, Buzzati, Comisso) e sulla letteratura dei campi di prigionia (Antonielli, P. Levi), mentre un contributo alla discussione – vivissima in anni non lontani – del tema "industria e letteratura" si situa a metà tra presa di posizione teorico-critica e testimonianza su una condizione umana e culturale direttamente vissuta. Alieno da ogni feticismo dell'autonoma "vita del testo", perché attratto dalla vita che sta dietro e oltre il testo, dalla somma di significati umani storicamente determinati che esso implica e produce, Sereni "lettore" mira soprattutto ad individuare, rifuggendo da tecnicismi critici come da approcci simpatetici e degustativi, il momento in cui la personale risposta psicologica ed etica di uno scrittore a una data "situazione" si rende riconoscibile in una peculiare forma o meglio pronuncia poetica. Il suo "verbale di lettura" è perciò lo svolgimento discorsivo del processo con cui egli ha tentato di compiere a ritroso il percorso genetico che conduce all'opera e di verificarne in proprio la risonanza: tramite una tecnica di approssimazioni caute e quasi interrogative, di mosse successive d'accercchiamento, affine a quella con cui Sereni poeta e "narratore" avvolge e secerne lentamente i suoi temi. A quanti, lettori e critici, si volgono con crescente interesse all'opera di Sereni, queste

Già negli *Immediati dintorni* del 1962 si leggevano, intervallati ai testi inventivi, alcuni interventi sull'attività creativa e sul ruolo del poeta nella società.³⁹ Ma *Lecture preliminari* costituisce evidentemente da parte di un autore così sorvegliato e così attento un investimento "critico" specifico ed è di fatto un importante strumento per indagare l'estetica e la poetica sereniana, il suo approccio non solo ai temi letterari e artistici, ma anche alla dimensione del reale. Infatti, nelle pagine critico-saggistiche del '73 Sereni raccoglie scritti sparsi che con efficacia argomentativa crescente presentano i punti centrali della propria concezione critica e del proprio avvicinamento all'arte e alla scrittura letteraria, sempre ostili a ogni rigidità e a ogni ideologizzazione nella lettura dei testi.

Peraltro, l'idea di riunire in volume i propri scritti critici non è affatto scontata per Sereni, sempre refrattario alla possibilità di assumere le vesti del critico e tanto meno quelle del teorico, preferendo far emergere *e negativo* dai versi e dalle prose la propria visione del lavoro letterario. Tuttavia all'inizio degli anni Settanta il poeta cominciò a prendere in considerazione la possibilità di raccogliere in un libro i suoi interventi «di tipo più o meno critico». Vediamo infatti che alla

Lecture preliminari offriranno, assieme alla rivelazione di un temperamento critico autentico quanto discreto (basti ad indicarlo la conclusione del saggio su Apollinaire), illuminazioni non secondarie sugli "immediati dintorni" del suo mondo poetico: gettando luce su predilezioni e su prese di distanza culturali, completando la complessa fisionomia stilistica del prosatore, precisando ulteriormente valore e senso di motivi centrali nella sua opera creativa come la prigionia, la realtà industriale, la crisi del mestiere di scrittore; infine suggerendo nuovi indizi di quella coerenza interna, tanto più profonda quanto meno proclamata, che stringe assieme le varie esperienze letterarie di Sereni e che non ammette evasioni dal loro centro vitale, continuamente interrogato con implacabile fedeltà».

³⁸ Nell'intervista molto ampia e importante, non abbastanza nota, rilasciata ad Alessandro Fo l'11 marzo 1975, cui faremo spesso riferimento (oggi depositata presso l'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi e pubblicata con il titolo *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit.), Sereni, per definire la propria «idea della poesia», rinviava soprattutto a «certe cose che io ho scritto, se vuole marginalmente, o occasionalmente a proposito della poesia o anche non a proposito della poesia» (cfr. ivi, pp. 63-64), con chiaro riferimento a ID¹, e a LP.

³⁹ In ID¹ Sereni pubblicò tre prose saggistico-critiche, nate dalla riflessione sulla poesia e sul suo ruolo nella società contemporanea e sempre distinte dal netto rifiuto di categorie critiche astratte, che è uno dei *Leimotive* di LP: si tratta di: *Esperienza della poesia* (1947), dove è evidente l'atteggiamento di "perplexità" e di esitazione davanti alla scrittura poetica, di cui si rivendica la mobilità continua e il suo essere interprete del divenire del reale, che perciò richiede un rapporto intermittente con la scrittura, segnato da "ansietà e tensione", in un dialogo perpetuo con il reale. *Il nome di poeta* (1956) si sofferma sul rapporto autore-società sempre respingendo impostazioni ideologicamente indirizzate. *Il silenzio creativo* (1962) tocca direttamente l'esperienza poetica di Sereni, in particolare la "crisi" sofferta negli anni Cinquanta, da cui si generarono interrogativi radicali sul valore della scrittura poetica, la necessità di una lunga convivenza con "sensazioni" e "ricordi", e la spinta ad «aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza» prima di approdare alla fase conclusiva della scrittura.

sollecitazione del vecchio amico e sodale Luciano Anceschi a pubblicare lo scritto su Seferis in una sede più visibile dell'edizione del Club degli Editori di cui costituiva la *Prefazione*,⁴⁰ Sereni, in una lettera del 17 settembre 1971, rispondeva così:

Caro Luciano,

potrà anche capitare che un giorno o l'altro, in una sede non molto vistosa, io decida di pubblicare una raccolta dei miei scritti di tipo più o meno critico. Per ora il Saggiatore darà una ristampa aumentata (dal '62 a oggi) degli *Immediati dintorni*. Ma non sarà prima dell'inverno. Il "Seferis" andrebbe però nell'eventuale volume "critico". Sicché ora o si pubblica sul "Verri" o non si pubblica.⁴¹

Nel 1971 il progetto del volume "critico" era dunque ancora *in nuce* e Sereni si esprime con grande riservatezza in proposito, ma è molto significativo che decida di destinare da subito lo scritto su Seferis a questa raccolta ipotetica nel momento in cui sta lavorando anche alla seconda edizione degli *Immediati dintorni*,⁴² che pure accolsero altre prose "critiche". È già evidente dunque a questa altezza cronologica la decisione di spartire i diversi versanti della sua prosa: quello inventivo entra negli *Immediati dintorni*, senza però escluderne le traduzioni e alcune riflessioni più generali su problemi di poetica, mentre quello più specificamente "critico", con alcuni approfondimenti su singole opere o autori, sembra riservato a un volume a sé, edito «in una sede non molto vistosa».

È verosimile che a proporre la «sede non molto vistosa» sia stato Pier Vincenzo Mengaldo: l'amicizia e la stima che legavano Mengaldo a Sereni erano molto profonde, in seguito al bellissimo saggio *Iterazione e specularità in Sereni*, edito nel 1972 su «Strumenti critici» in margine agli *Strumenti umani* e decisivo per l'interpretazione dell'autore.⁴³ I critici precedenti avevano puntato soprattutto sui contenuti e solo l'amico filologo e critico Lanfranco Caretti da par suo si era addentrato sul terreno stilistico, con un saggio edito nel '66 sempre nella sede amica di «Strumenti critici» e sempre dedicato alla terza raccolta, *Gli strumenti*

⁴⁰ Cfr. nota 10.

⁴¹ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 276.

⁴² ID² fu pubblicato postumo nel 1983 a cura della figlia Maria Teresa, che, però, si avvale degli appunti del padre «particolarmente preziosi in quanto [...] hanno fornito la chiave per interpretare correttamente continuare [...] il discorso sull'impostazione generale incominciato dall'autore» (cfr. *Nota giustificativa*, in ID², p. 167).

⁴³ Cfr. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici» VI (1972), cit.

umani,⁴⁴ ma forse vi aveva applicato minore risolutezza di quanto avrebbe desiderato l'esigente Sereni. Come ha notato ora Clelia Martignoni,⁴⁵ Caretti, amico di Sereni dai tempi della recensione di *Frontiera* del 1941,⁴⁶ fu un riferimento molto importante durante il tormentato processo elaborativo degli *Strumenti umani*.⁴⁷ Nel bel saggio *Il perpetuo "presente" di Sereni* (nel primo numero di «Strumenti critici» del 1966) enucleava elementi centrali del lavoro sereniano, coniando l'intelligente definizione di «perpetuo presente», molto cara a Sereni⁴⁸ («felice quanto mai» secondo le sue parole),⁴⁹ ma l'indagine testuale della raccolta non fu così approfondita come era nelle aspettative dell'amico. Nella lettera dell'11 dicembre '66, che seguì la pubblicazione del saggio, Sereni rileva infatti l'opportunità delle formule critiche impiegate da Caretti su alcuni fenomeni-chiave della sua scrittura, segnalati con acume e precisione, esprimendo però una forma di «rimpianto» per l'approfondimento stilistico meno analitico di quanto avrebbe desiderato, ben consapevole che l'amico era tra i pochi ad averne tutti gli strumenti necessari:⁵⁰

⁴⁴ L. Caretti, *Il perpetuo "presente" di Sereni*, «Strumenti critici» I (1966), pp. 73-85; poi ripreso come *Introduzione* all'antologia d'autore V. Sereni, *Poesie scelte (1935-1965)*, Milano, Mondadori, 1973 (pp. IX-XXI) e infine in L. Caretti, *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 455-468.

⁴⁵ C. Martignoni, *Caretti verso il Novecento: il caso Sereni*, in *Filologia e filosofia (e critica)*. Lanfranco Caretti e dintorni, mezzo secolo dopo, a cura di Renzo Cremante, Luca Fonesu e Federica Marinoni, Milano, Cisalpino, 2017, pp. 33-47.

⁴⁶ In *Cronache di poesia*, pubblicata su «Tempo di scuola» nel 1941, Caretti inserì *Frontiera* tra le opere più interessanti pubblicate quell'anno, insieme a *Campi elisi* di Sinisgalli (Roma, Edizioni della Cometa), *Notturni* di Luigi Fallacara (Firenze, Vallecchi) e *I giorni sensibili* di Alessandro Parronchi (Firenze, Vallecchi). Lo studioso apprezza tanto in Sereni quanto in Sinisgalli il ritmo scandito e "rallentato" del dettato e, in particolare, definisce Sereni «la novità più consolante e sicura» del panorama milanese (cfr. L. Caretti, *Cronache di poesia*, «Tempo di scuola», luglio-agosto 1941, p. 725).

⁴⁷ Il carteggio tra Sereni e Caretti diviene particolarmente fitto nel periodo di elaborazione degli SU. Come ha rilevato Clelia Martignoni, le lettere attestano l'intelligente indagine critica di Caretti che riguarda in particolare «la macrostruttura, non solo del libro, ma anche dell'opera intera di Sereni; la riflessione sui singoli testi; il groviglio di date» (cfr. C. Martignoni, *Caretti verso il Novecento*, cit., p. 39).

⁴⁸ Cfr. sul tema anche il bel saggio di Laura Barile, *L'antologia e il libro di poesia. Qualche nota sulle «poesie scelte» di Vittorio Sereni a cura di Caretti*, in *Per Lanfranco Caretti. Gli allievi nel centenario della nascita (1915-2015)*, a cura di Riccardo Brusagli e Gino Tellini, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, pp. 13-27.

⁴⁹ Cfr. C. Martignoni, *Caretti verso il Novecento*, cit., p. 46.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 45. Il carteggio Sereni-Caretti è ancora inedito nella sua integralità: le quarantadue lettere di Caretti a Sereni sono conservate presso l'Archivio Sereni di Luino, insieme alle trentadue copie di risposta del poeta (cfr. <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici.it>), mentre le lettere di Sereni a Caretti sono custodite nel Fondo Caretti della Biblioteca Ariostea di Ferrara (cfr. <http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it>). Ma un'accurata analisi con ampie citazioni

Semmai – nel tuo caso – potrei rimpiangere che non siano stati approfonditi (solo per pigrizia di la verità...) gli accenni allo «stile sempre più complesso e polimorfo», alla «lingua e [al]lo stile che si sono man mano arricchiti e trasformati», alle «nuove strutture sintattiche», eccetera. È un lavoro che urge sia fatto da uno che lo sappia fare [...] E tu eri uno dei pochi che potevano farlo.⁵¹

Del saggio del '72 del più giovane e brillantissimo linguista Mengaldo, Sereni apprezzò in particolare la lucidità dell'analisi tecnica acuta e penetrante, grazie alla funzione-chiave assegnata da Mengaldo alle frequentissime formule iterative, e lo studio degli usi retorici peculiari di Sereni ancora inediti nel panorama poetico italiano, che coglievano l'ambivalente rapporto del poeta con l'esistenza.⁵² In quegli anni, sino al 1975, Sereni considerò Mengaldo, insieme a

sono presenti sia in C. Martignoni, *Caretti verso il Novecento*, cit., sia in L. Barile *L'antologia e il libro di poesia*, cit.

⁵¹ Dopo la pubblicazione del saggio dell'antologia mondadoriana *Poesie scelte* per le cure dell'amico filologo, non venne comunque meno l'attenzione reciproca, come dimostrano i due saggi di Caretti su SV (L. Caretti, *La «Stella variabile» di Sereni. Nota bibliografica*, «Inventario» XIX (1981), n. 1, pp. 113-116 e Id., *Ancora su «Stella variabile»*, «Paragone» XXXIV (1983), n. 398, pp. 3-12) e il carteggio ininterrotto fino all'improvvisa morte di Sereni. Del resto il poeta in segno di amicizia donò a Caretti uno scartafaccio con i testi degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile* (descritto in L. Caretti, *Uno «scartafaccio» di Vittorio Sereni*, «Studi di filologia italiana» XLIII (1985), pp. 343-351; poi in Id., *Montale e altri*, Napoli, Morano, 1987, pp. 119-130). Come attesta la lettera riportata nel ricco *Apparato critico* di Dante Isella (cfr. *Poesie*, p. 474) lo «scartafaccio» fu inviato il 21 febbraio 1972, due anni dopo aver consegnato a Maria Corti il quaderno con i materiali preparatori degli *Strumenti umani*, oggi conservato a Pavia presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei (cfr. *Fondo Manoscritti di Autori contemporanei. Catalogo*, a cura di Giampiero Ferretti, Maria Antonietta Grignani e Maria Pia Musatti, nota introduttiva di Maria Corti, Einaudi, Torino, 1982, pp. 211-215). Le lettere di Sereni, come ha indicato opportunamente Niccolò Scaffai, sono sintomatiche di «una disposizione congenita verso una forma di filologia pratica che ha a che fare tanto con le abitudini professionali del funzionario editoriale, quanto con la necessità di fare onestamente il punto sulla propria opera e su se stesso» (cfr. N. Scaffai, «Con non altri che te è il colloquio». *Il caso di Sereni*, in Id. *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 132-133).

⁵² L'analisi condotta da Mengaldo sui testi di SU¹, come ha suggerito Clelia Martignoni (cfr. C. Martignoni, «*Stella variabile*»: la linea metafisica della dissonanza, «Poetiche» 3 (1999), pp. 413-454) poteva muovere, con estrema capacità di analisi tecnica, dalle intuizioni di Fortini sull'innovativo uso sereniano delle «figure del discorso»: «Le figure del discorso di questo libro sono la *ripetizione* e la *reticenza*. La ripetizione ha un suo primo grado, semplicemente iterativo: è intensificazione ma soprattutto modulazione [...]. La *reticenza* ha un suo primo grado nell'uso della pausa e della frattura [...]. Bisogna poi dire che esitazione ed incompiutezza sono, di per sé, significanti: dicono una ineffabilità, protestano una inadeguatezza fra segni e significato [...]. Il secondo grado della reticenza e della esitazione è invece a livello della composizione dell'intero libro: che è una progressione figurale e morale continuamente raffrenata da momenti interlocutori e da nervose contraddizioni. Ma questo richiederebbe, per essere dimostrato, una analisi minuta» (cfr. F. Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini» V (1966); poi in Id. *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 172-189, con titolo *Di Sereni*. Cito dall'edizione Garzanti, pp. 181-183). Significativa la diversità di pareri tra la perplessità mostrata da Anceschi nei confronti di un intervento di Mengaldo udito a Bologna in un seminario su Sereni (il testo

Fortini, il critico che più acutamente aveva compreso e illustrato il suo percorso poetico. Ecco la testimonianza dalla parte di Sereni contenuta nell'intervista già citata ad Alessandro Fo del 1975:

Guardi, io le posso fare alcuni nomi, non sono tanti. Franco Fortini, per dirne uno, col quale io per molte cose non vado d'accordo, su molte cose dissento. Però non c'è dubbio che proprio essendo lui portato, viceversa, alle idee generali, di fronte a un testo di poesia reagisce non in astratto, ma entrando nella concretezza del testo. Quindi questo gli debbo riconoscere. Pier Vincenzo Mengaldo, che in fondo è molto fornito, molto dotato di strumenti critici (si chiama così quella rivista alla quale anche lui collabora), però ha saputo vedere proprio le ragioni personali, individuali, soggettive di quello che io ho fatto. Infatti, in questa ristampa degli *Strumenti umani*, ci sarà una postfazione, che sarebbe il saggio che Mengaldo ha scritto a mio riguardo. Dico i due nomi che mi sono venuti in mente in questo momento e sono certamente quelli in cui io mi sento rispecchiato meglio, più attentamente. Qui prescindo dalle note positive, più o meno positive di altri. Proprio così, come modo di affrontare quello che io ho fatto direi che sono i risultati migliori. C'è un bellissimo articolo di Piovene che è uscito recentemente in quel libro che si chiama *Idoli e ragione*, era uscito sulla rivista settimanale, ma di estrema intelligenza. Non posso che dirmi soddisfatto della presentazione che Caretti ha fatto per l'edizione tascabile, per la scelta delle poesie, ma se dovessi dire in assoluto chi è andato più a fondo ripeterci quei due nomi in particolare.⁵³

I.2 Sereni nel 1973: una stagione feconda e favorevole

La pubblicazione di *Lecture preliminari* cade in un momento importante dell'attività di Sereni, arricchendone con tasselli particolari il profilo letterario e intellettuale già notevolissimo. Nel 1973 Sereni aveva acquisito parecchia autorità come scrittore. Ricordiamo ancora che nel 1962 erano uscite per Il Saggiatore *Gli immediati dintorni*, la prima raccolta di prose inventive, quasi un "diario"

riprendeva da quello pubblicato su «Strumenti critici», nel 1972), accusato di troppo marcato «tecnicismo astratto» e di «qualche cosa che manca» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 286), contro il pieno apprezzamento di Sereni. Così nella lettera ad Anceschi del 13 maggio '72: «Caro Luciano, conosco lo scritto di Mengaldo che credo stia per uscire in "Strumenti critici". Non c'è dubbio che è una delle cose più attente e spesso più penetranti che siano mai state scritte a mio riguardo (se poi penso al terribile volumetto del "Castoro" uscito in questi giorni, che considero un vero e proprio infortunio...)» (cfr. *ivi*, p. 287; il riferimento è a M. Grillandi, *Vittorio Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, "Il Castoro", 1972). Anceschi insistette tuttavia nelle riserve e il 25 maggio rispose: «egli pensa che sia possibile parlare degli *Strumenti umani* ignorando totalmente che prima ci sono *Diario d'Algeria*, ecc.; e poi sembra immobilizzare la poesia in alcuni problemi di lingua e di struttura che egli manovra assai bene ma che tagliano un poco troppo nettamente e direi con dura eleganza da chirurgo un corpo che non ne ha bisogno» (cfr. *ivi*, p. 289).

⁵³ Cfr. A. Fo, *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit., pp. 71-72.

complementare ai versi, che ne chiariva spesso l'occasione generatrice.⁵⁴ Nel 1964 seguì *L'Opzione*,⁵⁵ un quasi-racconto ispirato alle vicende della fiera di Francoforte: con *L'Opzione* Sereni si affacciava (dopo i frammenti degli *Immediati dintorni*) a una narrazione più distesa, denominata con il consueto *understatement* «un testo per così dire narrativo» in una lettera a Prezzolini.⁵⁶ La svolta determinante nell'*iter* di Sereni avvenne però nel 1965 con la terza bellissima raccolta poetica, innovativa per Sereni ma altrettanto innovativa per l'intera poesia novecentesca,⁵⁷ *Gli strumenti umani*, subito accolta da prestigiose recensioni, tra cui spicca quella di Montale sul «Corriere della Sera» del 24 ottobre '65.⁵⁸

⁵⁴ Sereni chiarisce in modo puntuale il rapporto che unisce la raccolta di prose della sua opera poetica nell'intervista *Il mestiere di poeta*, rilasciata a Ferdinando Camon: «Il diario è molto più folto, contiene dati che devono cadere da un libro di poesia. E cadere, poniamo, in un libro complementare come *Gli immediati dintorni*. Proprio negli *Immediati dintorni* io scrivo che per me, un tempo, la poesia era stata qualcosa da salvare dell'esistenza; intervenne poi un secondo momento, in cui quella prima componente è rimasta come momento affettivo riguardo alle esperienze che io vivo, ma il fatto poetico è diventato più complesso: non più il tentativo di fissare un momento, ma di cavare da quel momento qualche cosa che lo superi, qualche cosa che ne indichi la fertilità di partenza ma dia anche il senso di questa fertilità: cioè, una specie di elaborazione e di dilatazione di un organismo di quella che era semplicemente un'emozione di partenza» (cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 144).

⁵⁵ V. Sereni, *L'Opzione*, «Questo e altro» 8 (1964), pp. 33-45; il racconto fu ristampato lo stesso anno da Vanni Scheiwiller nella collana «All'Insegna del Pesce d'Oro», con due brevi note in *incipit* e nella conclusione. La nota introduttiva chiarisce, utilizzando un lessico tecnico-burocratico tipico dell'editoria, il significato del titolo: «Dicesi "opzione" l'accordo pre-contrattuale per la costituzione fra due parti di un rapporto giuridico avente quale oggetto la trasmissione dell'una all'altra dei diritti di pubblicazione e utilizzazione di un'opera dell'ingegno, con effetto per la parte concedente di vincolo irrevocabile per la durata del tempo stabilito, e con la facoltà per l'altra di accettazione o di rinuncia» (cfr. V. Sereni, *L'opzione e allegati*, Milano, Scheiwiller, «All'Insegna del Pesce d'Oro», 1964, pp. 9-57). Il testo fu ristampato nel 1980 includendovi *Il sabato tedesco* e la poesia *La pietà ingiusta*, posta tra le due prose (cfr. V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980). Giulia Raboni riporta nell'*Apparato critico* della *Tentazione della prosa* le notizie relative alla vicenda editoriale dell'*Opzione*. Cfr. *Apparato critico e documenti*, a cura di Giulia Raboni, in TP, pp. 437-448.

⁵⁶ Così il 2 settembre 1974 a Prezzolini: «Si tratta di un testo per così dire narrativo pubblicato da Vanni Scheiwiller nel '64. Si intitola *L'opzione* e ha preso spunto da certe impressioni e vicende della Fiera di Francoforte; ma lo spunto vero, non esteriore, veniva anche in quel caso da un'eccitazione, da un brusio rimastomi in capo e mi si traduceva in un ritmo: niente di meglio del mezzo meccanico, mi è sembrato allora, serviva a farlo rinascere sulla carta» (cfr. *Poesie*, cit., p. 438).

⁵⁷ Cfr. in questo senso il fermo giudizio di Enrico Testa nell'antologia *Dopo la lirica* (Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-8), anche aperta proprio dal profilo e dalla scelta poetica di Sereni.

⁵⁸ Montale apprezzò in modo particolare la capacità di Sereni di interpretare le inquietudini dell'uomo contemporaneo, che trovavano riscontro stilistico negli usi iterativi e «accumulativi»: «ma le poesie più nuove non sono che "pezzi", monologhi o squarci di meditazioni che ricalcano dall'interno il pensiero, i ribollimenti e le angosce di un uomo d'oggi, di un poeta che, come Sereni ha detto, trova sempre più insopportabile la qualifica

Nel 1973, usciva poi per Scheiwiller il “poemetto” *Un posto di vacanza*,⁵⁹ che includeva già un parziale superamento della lezione degli *Strumenti umani* in direzione di *Stella variabile*.

Lecture preliminari usciva quindi in una stagione decisamente propizia e fertile per il poeta, dopo la dura «crisi degli anni Cinquanta». Con gli *Strumenti umani* Sereni si era qualificato senza incertezze come una voci delle maggiori *tout court* della poesia contemporanea e delle più influenti sulla generazione successiva.

Lecture preliminari attesta un versante meno noto e minore della sua opera. Il poeta vi segna soprattutto la propria resistenza di “lettore”, rimasta sinora sottotraccia, verso ideologie e categorie critiche troppo marcate. A questo proposito è particolarmente rilevante la *Postilla* all’auto-antologia, che ne segna chiaramente l’orientamento.

1.3 Il rilievo della «Postilla»

L’asciutta *Postilla* di Sereni, svolta impersonalmente quasi fosse un testo redazionale, e posta in chiusura del libro, dà la chiave di volta per la comprensione dei propositi dell’autore nel raccogliere e selezionare quel ristretto gruppo di prose critiche. Già dalle prime righe il testo fa luce su alcuni nodi dell’atteggiamento critico sereniano e, più in generale, della sua riflessione estetica:

Gli scritti qui riuniti non pretendono di essere altro che resoconti di letture o verbali di accertamento delle reazioni di un lettore rispetto ad altri testi. Questi ultimi sono

di poeta [...]. Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani, senza dimenticare che nel paesaggio dell’uomo strumentalizzato l’officina e la macchina sostituiscono il già obbligatorio fondale della natura» (cfr. E. Montale, *Strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965; poi in Id. *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 328-333; e in Id., *Il secondo mestiere. Prose. 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, tomo II, pp. 2748-2753).

⁵⁹ Cfr. V. Sereni, *Un posto di vacanza*, Milano, Scheiwiller, «All’Insegna del Pesce d’Oro», 1973, confluito in SV. L’elaborazione del «lungo “surplace”», come Sereni definisce *Un posto di vacanza* nella Nota all’edizione Scheiwiller (cfr. *Poesie*, cit., p. 782), durò dal 1965 al 1971, secondo quanto Sereni precisò sui materiali elaborativi consegnati a Mario Spagnol (cfr. *ivi*, p. 735).

lontani dal rappresentare e tanto più dall'esaurire il campo delle predilezioni di quel lettore, nel senso che solo una parte modesta di esse è qui rappresentata.⁶⁰

È subito netta l'identificazione dell'autore non con la figura di un critico o di un saggista, ma con quella del «lettore rispetto ad altri testi», in un'affermazione che potrebbe sembrare diminutiva, “dimessa” o “reticente”, tanto più rilevando come Sereni, quasi riprendendo ancora una volta il linguaggio d'ufficio del lavoro di direttore letterario in Mondadori,⁶¹ definisce i propri scritti «resoconti di letture o verbali di accertamento».⁶² Una condizione di ancillarità delle prose critiche sereniane, quasi alla stregua di “pareri di lettura”? Come i “pareri di lettura” infatti, quasi tutti gli scritti di *Letture preliminari* sintetizzano la trama e valutano la scrittura dell'autore in esame, tuttavia in questa sede si spingono ad approfondire liberamente elementi vari: temi congeniali a Sereni, affini alla sua sensibilità, e riflessioni di poetica e di metodo. La rivendicazione del ruolo di «lettore rispetto ad altri testi» risponde in realtà a profondi e tenaci convincimenti di Sereni rispetto a opere letterarie e artistiche, di cui si cercherà qui di mettere in risalto la risonanza e il significato.

In un'analisi millimetrica (ma che crediamo utile) della *Postilla*, si noti l'affiorare della dimensione “dialogica”, implicita nella formula «reazioni di un lettore rispetto ad altri testi»: il «lettore» non deve cioè prevaricare sugli «altri testi», non è assoluto o rigido, ma è un lettore fluido, interrogante, «variabile», secondo una linea costante interna alla poesia e alla poetica sereniane.

Altro elemento: Sereni dice con chiarezza che le opere di cui si occupa nel libretto non esauriscono «il campo delle predilezioni di quel lettore»,⁶³ ma ne rappresentano solo una campionatura.

Interessante poi un successivo dato. Richiamando esplicitamente le parole di Giorgio Seferis, Sereni scrive:

Egli insomma sa di non essere un critico e di non essere portato a fare critica vera e propria. Ma ritiene di essere un «lettore idoneo» nel senso in cui ne parla in una sua riflessione, riferita nell'ultimo di questi scritti, Giorgio Seferis.⁶⁴

⁶⁰ Cfr. LP, p. 137.

⁶¹ Cfr. già il ricorso a quest'uso nella nota introduttiva dell'*Opzione* (cfr. nota 55).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

I.4 *Seferis e Montaigne: il predominio di «lettore idoneo», varibilità e mutevolezza*

Il rinvio nella *Postilla* al poeta greco (*Lecture preliminari* si chiude significativamente con il testo di Seferis, come Sereni sottolinea qui) mette in luce la solidarietà tra le loro posizioni. Una conferma ulteriore emerge dal carteggio con Anceschi. Infatti in una lettera del 20 marzo 1974 Sereni si dichiarava in disaccordo con l'osservazione di Anceschi (apparsa nel saggio *Sereni legge Seferis* nel 1972),⁶⁵ secondo cui tra Sereni e Seferis prevarrebbero le divergenze di visione rispetto alle similarità:⁶⁶

Sereni parla della *poetica degli oggetti* come l'ha intesa Seferis; e, tuttavia, un lettore appena addestrato non saprà bene ancora se Sereni parli di Seferis o di se stesso. Certo, oltre i «dati sentimentali comuni», qui pare sia il luogo più stretto di contatti tra i due poeti per un discorso rigoroso di consapevolezza istituzionale e operativa. Ma qui è proprio anche il terreno su cui si dichiara la diversità. Suppongo, infatti, che sereni abbia qualche sospetto circa l'idea che vede la poesia, comunque la si intenda, come un creare; e ho buoni motivi di esperienze remote e recentissime per pensare che in lui non si tratta proprio di *ascoltare* le allusioni delle cose... Tra il *descrivere le cose* e il *crearle nominandole* si collocano diverse maniere di *intensificazione*, anzi molti modi di premere sulle cose, di associarle, di

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 138.

⁶⁵ L. Anceschi, *Sereni legge Seferis*, «Rivista di Estetica» XVII (1972), fasc. 1, pp. 23-34; poi in *Id. Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 182-191. Il saggio fu edito un anno dopo la prosa di Sereni a causa delle difficoltà riscontrate da Anceschi nel trovare una sede adeguata per la pubblicazione. Se ne ritrova traccia nel carteggio tra Sereni e Anceschi di questi anni: il 28 giugno 1972 Anceschi scrive a Sereni che la pubblicazione potrà avvenire sul «verri» in data più avanzata e propone come alternativa la «Rivista di Estetica» («Lo scritto su di te dovrà esser rinviato di molto. Ora escono due numeri già preparati e unitari: uno dedicato a Nietzsche, l'altro alla architettura. Ciò vuol dire rinviare di almeno un anno. Ho pensato di spostare lo scritto sulla «Rivista di Estetica»; ma, a parte ogni altra considerazione, anche questa rivista, anzi questa rivista soprattutto ha ritardi cosmici». Cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 291-292). Così Sereni il 27 luglio: «Mi dispiace molto che il «Verri» non trovi più posto per la lunga e bellissima nota che avevi dedicato al *Seferis*, ma capisco che mancando la possibilità di aggancio immediato al mio «pezzo» la cosa diventa almeno problematica. Non ho perso tuttavia le speranze che da qualche parte un giorno o l'altro e magari in appendice a un nuovo libro lo scritto veda la luce» (cfr. *ivi*, p. 292). Il 5 ottobre Anceschi sembra aver accantonato l'idea di una pubblicazione sulla «Rivista di Estetica»: «Caro Vittorio, no no. C'è solo il fatto che sul VERRI lo scritto ritarderà, ritarderà molto [...]. Non credo che lo scritto si giovi se verrà pubblicato su altra rivista. Il vero contesto è IL VERRI; e io ci tengo che sul VERRI esca. Occorrerà solo aver pazienza. Dopo averci ripensato, credo che questo sia il meglio; tanto più che IL VERRI in ogni caso continuerà» (cfr. *ivi*, p. 284). Ma come si è detto lo scritto apparve quell'anno sulla «Rivista di Estetica».

⁶⁶ Giovanna Cordibella si è soffermata sul dibattito tra Sereni e Anceschi nato dal saggio del critico, mettendo in evidenza la forte similarità che Sereni percepiva con la scrittura di Seferis (cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 111-116).

tenderle, di *stabilire la cosa, con accentuazioni, scarti, riduzioni*... Direi che Sereni ha proprio scelto una delle tante vie dell'*intensificare*; e se ciò implica un diverso modo per gli oggetti di significarsi, implica anche un diverso modo di servirsene, un diverso comportamento nel trattarli per i fini della poesia... Infine, la poetica degli oggetti, come tutte le strutture di questo tipo, può sopportare diversi significati fondamentali, e solo nella piena articolazione del sistema acquista volta a volta il senso particolare che le compete: così se il sistema è spiritualista in Seferis, non lo è certo in Sereni.⁶⁷

Differente, per Anceschi, sarebbe il modo di operare di Sereni, che tenderebbe piuttosto «*intensificare*» l'oggetto, in modo non troppo differente da Williams (di cui Sereni in più luoghi afferma di aver fatto propria la lezione). Il 20 marzo 1974 Sereni scriveva ad Anceschi su questo punto, precisando l'evoluzione incessante della propria poesia:

Caro Luciano, solo ieri ho potuto leggere distesamente il tuo saggio. Ti rinnovo la mia gratitudine, piena e indiscutibile. Direi che non potevo aspettarmi una penetrazione più completa anche rispetto agli angoli più riposti di quanto ho cercato di esprimere. Ci sarebbe solo un punto su cui tornare: quello nel quale io sembro – tu dici – scostarmi da Seferis. Direi che quello è in discussione, oggi, tra me e me e che solo il futuro – se ci sarà – potrà dare una risposta (sebbene, in qualche modo, già *Un posto di vacanza* anticipi, non dico soluzioni diverse, ma un atteggiamento di partenza parzialmente mutato).⁶⁸

Nella *Postilla* del '73 di *Lecture preliminari* Sereni torna a ribadire (forse in implicita presa di distanza da Anceschi, il cui scritto *Sereni legge Seferis* era uscito nel '72) l'affinità con Seferis già molto viva nel '71, quando stese il saggio. La condizione di lettore «idoneo» comporterebbe, secondo Seferis, un dialogo tra lettore e testo, un «mutuo, illimitato rapporto fiduciario»⁶⁹ con l'opera, che richiama da vicino l'idea-chiave dello scambio dialettico tra lettore e testo, peraltro idea molto attiva in Sereni da tempi lontani, grazie all'insegnamento mai dimenticato del maestro Antonio Banfi.⁷⁰ La posizione di Seferis si concilia molto

⁶⁷ Cfr. L. Anceschi, *Sereni legge Seferis*, in Id. *Da Ungaretti a D'Annunzio*, cit., p. 187.

⁶⁸ La lettera fu pubblicata per la prima volta da Giovanna Cordibella in appendice a *Di fronte al romanzo*, cit., pp. 141-142; ora è raccolta nel carteggio *Sereni – Anceschi*, pp. 306-307. Anceschi ricevette il "poemetto" nel novembre 1973, come testimonia la lettera del 21 novembre: «Caro Vittorio, grazie per *Un posto di vacanza*. Leggo con un affetto che non è nuovo» (cfr. *ivi*, p. 304).

⁶⁹ Cfr. LP, p. 119.

⁷⁰ Per un avvicinamento a questi temi il paragrafo della tesi I.6 *La «scuola di Milano»: qualche dato dalla parte di Sereni e l'incidenza della formazione fenomenologica*, pp. 33-48.

bene con la visione fenomenologica nella quale si formò negli anni universitari Sereni, secondo cui l'arte, partecipando intimamente al reale, sarebbe, come il reale, in continuo divenire.

Come ha notato Giovanna Cordibella la forte ripresa da parte di Seferis del rapporto tra testo e lettore e del continuo divenire dell'opera artistica conserva una memoria implicita, non si sa quanto ragionata e consapevole, del «suffisant lecteur» di Montaigne, di cui il sintagma sarebbe la traduzione.⁷¹ È possibile che anche a Sereni fosse ben chiaro l'influsso degli *Essais*:⁷² proprio tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta il poeta approfondì queste e simili tematiche, avvicinandosi anche al pensiero di Montaigne. Nella seconda metà degli anni Sessanta, pubblicati *Gli strumenti umani*, Sereni ne impostò un parziale “superamento” dentro la continuità, insistendo in una duplice direzione: accentuando l'idea della mutevolezza e dell'incessante divenire, da cui deriva la sua singolare concezione “temporale” e radicalizzando la visione nichilista dell'esistenza. Ne sono testimonianza le opere poetiche: prima *Un posto di vacanza* poi, in modo ancora più profondo, *Stella variabile* che non a caso include anche *Un posto di vacanza*. Ma se ne possono rilevare interessanti riscontri anche nelle prose critiche coeve: soprattutto nella *Stagione violenta* e in *Giorgio Seferis* (che infatti sono messe in luce proprio nella *Postilla* finale).

La tipica “perplexità” di Sereni e la «tessitura di continuità tramata di discontinuo», per citare una bellissima formula definitoria di Andrea Zanzotto,⁷³ trovarono eccezionale espressione poetica nella coeva stesura di *Un posto di vacanza*. Le sette sezioni condividono una mobilità ondivaga, continua e

⁷¹ Così G. Cordibella: «“Lettore idoneo” è diretta traduzione di “suffisant lecteur”, celebre luogo degli *Essais* di Montaigne più volte citato da Seferis [...]. Parafrasando le parole dell'autore francese, così importante per Sereni maturo» (cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo*, cit., p. 107).

⁷² Forse non è del tutto casuale che proprio nel 1966 sia stata pubblicata da Adelphi l'edizione degli *Essais* a cura di Fausta Garavini (cfr. M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1966) introdotta dal saggio del 1952 di Sergio Solmi *La salute di Montaigne*, che può avere rinfrescato e rimesso a fuoco in Sereni la posizione così suggestiva di Montaigne a lui ben congeniale a Sereni. Solmi poneva l'accento proprio sull'idea del perenne mutamento del reale e sul rifiuto di Montaigne di categorie precostituite, temi da sempre cari a Sereni, in ragione della sua formazione fenomenologica. Non è da escludere dunque che Sereni abbia incontrato o reincontrato Montaigne grazie alla mediazione dell'amico Solmi.

⁷³ Cfr. A. Zanzotto, *Gli strumenti umani*, «Paragone» XVIII (1967), n.s., n. 204, pp. 102-112; poi in Id. *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 37-49.

circolare, che condiziona anche la percezione del tempo, rendendola molto vicina alla visione di Montaigne, da cui recuperiamo un frammento:

Insomma, non c'è alcuna esistenza costante, né del nostro essere né di quello degli oggetti. E noi, e il nostro giudizio, e tutte le cose mortali andiamo scorrendo e rotolando senza posa. Così non si può stabilire nulla di certo dall'uno all'altro, tanto il giudicante quanto il giudicato essendo in continuo mutamento e movimento.⁷⁴

Vanno ricordate le date di elaborazione di *Un posto di vacanza*: pubblicato per la prima volta nel 1973, lo stesso anno di *Lecture preliminari*,⁷⁵ fu steso tra il '65 e il '71 (l'anno in cui Sereni scrisse anche *Giorgio Seferis*), come appare dalle date d'autore del «poemetto» apposte sul dossier donato a Mario Spagnol.⁷⁶ Proprio a partire dal '65 Sereni iniziò a comporre i testi poi raccolti in *Stella variabile*, con l'eccezione del recupero di *Di taglio e di cucito*, datata «Marzo, 1961».⁷⁷ La raccolta è tutta nel segno della mutevolezza, secondo l'approccio fenomenologico dell'autore, che nell'edizione definitiva di *Stella variabile* (1981) mostrò chiaramente il legame con Montaigne, riportandone una suggestiva citazione sulla sovraccoperta del volumetto («la vita fluttuante e mutevole»).

I. 5 «Una stagione violenta»

Anche nella prosa critica circa coeva sono ben individuabili, pur in modo meno caratterizzante, l'idea della provvisorietà e la percezione di un tempo non lineare. Oltre a *Giorgio Seferis*, chiarissimo in tal senso per la profonda consonanza tra il poeta greco e Montaigne, anche nella *Stagione violenta* su Apollinaire (1966)⁷⁸

⁷⁴ Cfr. M. de Montaigne, *Saggi*, cit., p. 801.

⁷⁵ Cfr. *Un posto di vacanza*, Milano, Scheiwiller, 1973.

⁷⁶ Cfr. *Poesie*, p. 735.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 703. Nell'avvertenza a SV¹ Sereni segnala il *terminus post quem*: «Le pagine che formano questo volume raccolgono testi da me scritti, ad eccezione di uno solo, dopo il '65» (cfr. *Poesie*, p. 653). Sulla scorta dei preziosi riscontri forniti da Isella nell'*Apparato* del «Meridiano», si può verificare che tutte le poesie della prima sezione di SV¹ (*I tuoi pensieri di calamità*, *In una casa vuota*, *Toronto sabato sera*, *Lavori in corso*, *Addio Lugano bella*, *Le donne*, *Interno*), tranne *Di taglio e di cucito* (che in SV² fu posposto nella seconda sezione. Cfr. *Poesie*, p. 661) risultano in effetti composte o pubblicate tra il 1965 e il 1973 (data della pubblicazione di LP), come anche *Crescita* (che chiude la prima sezione) e *Niccolò* (1971) che segue *Un posto di vacanza* (cfr. *ivi*, pp. 666-851).

⁷⁸ Guido Lucchini legge nel rilievo che Sereni dà alla «mutevolezza» e alla «provvisorietà» di Apollinaire «la migliore spiegazione che si possa dare del suo esercizio di traduttore [...] ma più nel senso di generali ragioni di "poetica" che non di determinare scelte stilistiche»

Sereni indagò i punti di contatto tra la provvisorietà e simultaneità del reale, la pluralità della scrittura e l'alterazione della percezione temporale:⁷⁹

La poesia di Apollinaire non ha preferenze per il passato il presente e il futuro, li ama indiscriminatamente tutti e tre, respira regolarmente in ognuna di queste tre dimensioni, è a suo agio verso ognuna di esse, vive sotto il segno della mutevolezza e della simultaneità: il suo emblema è l'araba fenice, eros o energia che rinasce infallibilmente ogni volta dalle sue ceneri.⁸⁰

Certamente il giudizio di Sereni si fonda sulle caratteristiche precipue della scrittura di Apollinaire e l'interesse per il poeta francese è motivato dalla più volte citata formazione fenomenologica dell'autore,⁸¹ ma la contestualizzazione di questo scritto all'interno delle opere sereniane coeve fa apparire particolarmente interessante il rilievo che Sereni volle dare nei suoi testi al tema della variabilità e

(Cfr. G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici», n.s., II (1987), p. 391).

⁷⁹ Sereni si accostò alla poesia di Apollinaire già durante gli anni Cinquanta, quando tradusse *Pont Mirabeau*, poi pubblicato in ID¹. Non si ebbero altre sue traduzioni fino al 1979, quando uscirono sull'«Almanacco dello Specchio» otto traduzioni: *Le voyageur* (*Il viaggiatore*) e *Cors de chasse* (*Corni da caccia*) da *Alcools*; *La petite auto* (*La piccola auto*), *C'est Lou qu'on la nommait* (*La chiamavano Lu*), *Désir* (*Voglia*), *Carte postale* (*Cartolina postale*), *Un oiseau chante* (*Un uccello canta*) e *La jolie rousse* (*La bella rossa*) da *Calligrammes*. Questo nucleo entrò anche tra le quindici traduzioni che Sereni pubblicò in *Eravamo da poco intanto nati*, strenna per gli amici di Paolo Franci, edita in trecento esemplari da Scheiwiller nel 1980 (cfr. G. Apollinaire, *Eravamo da poco intanto nati*, a cura di V. Sereni, Milano, Scheiwiller, 1980). Nel 1981 tre traduzioni di Sereni furono pubblicate nel volume *da Alcools* a cura di Sergio Zoppi (cfr. A. Apollinaire, *da Alcools*, a cura di S. Zoppi, versioni a fronte di G. Raboni e V. Sereni, Milano, Il Saggiatore, 1981). Nello stesso anno Sereni pubblicò per Einaudi il MSM, che raccoglie tutte le traduzioni edite fino a quel momento e la versione della poesia eponima. Francesca D'Alessandro nota lo stretto legame tra la prosa sereniana e la prefazione di Solmi ad Apollinaire nel 1960 (cfr. *Poesie di Apollinaire*, con testo a fronte, traduzione di M. Pasi, prefazione di S. Solmi, Parma, Guanda, 1960, p. XIV), resa evidente dalle numerose citazioni del testo di Solmi, riportate da Sereni. Così Francesca D'Alessandro: «Ben presente tenne Sereni la prefazione solmiana, visto che ad essa si riferisce più volte nel corso del proprio articolo su Apollinaire, premesso nel 1966 ad alcune traduzioni» (cfr. F. D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi: tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 195).

⁸⁰ Cfr. LP, p. 93.

⁸¹ Marcello Ciccuto oppone la lezione di Apollinaire a quella di Char, ma individua nella prospettiva fenomenologica di Sereni la possibilità di una convergenza: «Se estendessimo poi la nostra indagine critica sul versante di altro amato poeta-cardine per Sereni, vale a dire Guillaume Apollinaire, saremmo subito in grado di rilevare una sorta di luogo oppositivo rispetto alle notazioni sull'istantaneità significativa di Char, pur sempre però in una chiave che si integra senza traumi alla prospettiva fenomenologica di fondo sulla quale l'estetica sereniana poggia i suoi radicali» (cfr. M. Ciccuto, *Sereni, «Corrente e il pensiero materiato in immagini*, Pisa-Roma, Serra, p. 40).

alla sua concezione del tempo, proprio in anni in cui si fa più evidente in lui la lezione di Montaigne.⁸²

La consonanza con Montaigne, nata probabilmente grazie a Solmi,⁸³ diventa dunque incisiva nell'ultima stagione sereniana e si fonda sulla comune concezione

⁸² Sussistono anche altri punti di contatto tra Montaigne e Sereni: Gilberto Lonardi, nel saggio introduttivo all'antologia poetica commentata da Luca Lenzini *Il grande amico* (cfr. G. Lonardi, *Introduzione*, in V. Sereni, *Il grande amico*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 5-25), ha rilevato in primo luogo il ruolo fondamentale dell'amicizia, che per l'autore degli *Essais* già fu una forza ordinatrice che si oppone al caos del divenire. Il tema, come è noto, è molto caro anche a Sereni e percorre, con esiti anche differenti, la sua intera produzione in versi e in prosa, già a partire da *Frontiera*. Ancora più significativi sono i temi comuni del «vuoto ontologico» e dell'incomunicabilità con il reale, che per Montaigne sono condizioni necessarie, date dalla mutevolezza dell'esistenza: «Non abbiamo alcuna comunicazione con l'essere, poiché ogni natura umana è sempre a metà tra il nascere e il morire, non manifestando di sé che un'oscura apparenza e un'ombra, e un'opinione incerta e debole. E se, per caso, fissate il vostro pensiero per voler afferrare il suo essere, sarà né più né meno che se voleste afferrare l'acqua: poiché quanto più esso serrerà e stringerà ciò che per sua natura cola via dappertutto, tanto più perderà ciò che voleva tenere e stringere in pugno. Così, essendo tutte le cose soggette a passare da un cambiamento all'altro, la ragione, cercandovi una reale consistenza, si trova delusa, non potendo afferrar nulla di consistente e permanente, poiché tutto o sta per essere o non è ancora del tutto, o comincia a morire prima d'esser nato» (cfr. M. de Montaigne, *Saggi*, cit., p. 801). Queste tematiche sono evidenti soprattutto nella poesia di Sereni degli ultimi anni. *Un posto di vacanza* è interamente percorso, quasi come un *Leitmotiv*, dall'idea dell'impossibilità della comunicazione: le «rive» sono ostinatamente mute (vv. I, 15-16 «[...] A mani vuote / senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore»), il traghettatore si sottrae a qualsiasi forma di interazione (vv. VI, 26-27 «Aveva ragione l'interlocutore, quello / della riva di là, che da un po' non dà più segni»), i «segni convenuti» delle luci sono impossibili da decifrare (vv. II, 28-30 «Le suppongo segni convenuti / non so più quando o con chi / per nuove presenze o ritorni»; 36-39 «Così lontane immotivate immobili / di là da questo acheronte / non provano nulla non chiamano me / né altri quelle luci»), l'io non è in grado di comprendere parole e gesti altrui (vv. III, 1-4 «I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi / cosa mai si diranno? Allacciati o disgiunti / da anni li vedo passare / danzanti nel riverbero e nel vento») e infine non riesce più esprimere il proprio pensiero (vv. VI, 14-21 «A quegli esperti avrei voluto dire delle alte ombre e colori / di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno senza tempo, / per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie, / di quanti vi spende anni l'occhio intento / all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino / freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto»). L'impossibilità della comunicazione è sempre connessa al senso pervasivo di «vuoto» che caratterizza il «poemetto» e che in *Stella variabile* si assolutizza, in quanto rappresenta l'unica possibilità che si apre oltre l'apparenza del reale.

⁸³ Solmi si occupò a lungo di Montaigne. Nel 1952 pubblicò *La salute di Montaigne*, il saggio poi premesso all'edizione Adelphi degli *Essais* nel 1966 (già citato cfr. nota 50). Nel saggio Solmi aveva individuato come tratto costante dell'opera di Montaigne la crescita per «successive stratificazioni» (cfr. S. Solmi, *La salute di Montaigne*, in M. de Montaigne, *Essais*, cit., pp. IX-XXXIII). Un procedimento non dissimile da quello che Sereni riconobbe come proprio nella *Nota* a SU¹, parlando della datazione da lui apposta ai suoi testi: «Un margine così largo di tempo [per la stesura dei testi] non implica in alcun modo fasi di elaborazioni 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» (cfr. *Poesie*, cit., p. 469). Analogamente Sereni confermò le modalità del proprio processo elaborativo anche nell'intervista a Camon del

di un reale in perenne divenire, acquisita da Sereni nell'educazione fenomenologica che lascia in lui tanta traccia.

I.6 La «scuola di Milano»: qualche dato dalla parte di Sereni e l'incidenza della formazione fenomenologica

I.6.1 La «scuola di Milano»

Riserviamo ora, pur rapidamente, una digressione che ci sembra però essere essenziale al nostro discorso al denso contesto culturale-filosofico-estetico per molti versi decisivo in cui avvenne la formazione universitaria del giovane Sereni: la fervida «scuola di Milano» di Antonio Banfi.⁸⁴

Sereni, passato nel 1933 alla Facoltà di Lettere della Regia Università di Milano, dopo pochi mesi di studi giuridici,⁸⁵ seguì quell'anno stesso il corso di Estetica di Banfi.⁸⁶ Così ricorda il primo incontro, già molto incisivo, con il suo maestro in un denso intervento su Banfi tenuto a Vimercate nell'ottobre 1977 nel convegno *Banfi e cinquant'anni di cultura in Italia*:

⁸⁴ '65: «Lei parlava di una mia immediatezza rispetto agli eventi, alle circostanze, alle cose. Ma io direi che il tempo stesso che passa tra la prima impressione e l'elaborazione mi fa da filtro. In me si frappongono sempre lunghi intervalli tra la prima emozione e la stesura. Esiste quindi per me questo problema: rifarmi alla prima emozione, e restituirla, e più ancora elaborarla, spremere il senso e la riserva di altre energie, che essa includeva ma che all'inizio non erano state nemmeno supposte» (cfr. *Il mestiere di poeta*, cit., p. 140). Tuttavia oltre alla probabile memoria di Montaigne, agì in Sereni anche la lezione di Williams, definita così nel 1961, nel saggio a lui: «l'arco della complessiva opera poetica di Williams riproduce in grande questa sorta di proliferazione, per acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale)» (cfr. LP, p. 69).

⁸⁴ Rinvio almeno a questi fondamentali saggi: F. Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano. Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini e Associati, 1990 e D. Assael, *Alle origini della scuola di Milano: Martinetti, Barié, Banfi*, Milano, Guerini e Associati, 2009.

⁸⁵ Sereni si iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza il 29 ottobre 1932, ma il 22 marzo 1933 domandò di passare alla facoltà di Lettere e Filosofia (cfr. G. Bonfanti, *Cronologia in Poesie*, p. CII).

⁸⁶ Dante Isella aveva precocemente intuito l'importanza della fenomenologia nella poesia di Sereni (basti il suo rapido ma puntualissimo accenno nella *Prefazione a Poesie*, pp. XI-XV). Sul rapporto tra Banfi e Sereni cfr. anche C. Scarpati, *La poetica di Vittorio Sereni*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, vol. 2, pp. 260-278; F. D'Alessandro, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum» LXXIII (1999), pp. 891-912, poi più diffusamente in F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001; G. Cordibella, *Di fronte al romanzo*, cit., passim; G. Cordibella, *Poesia e filosofia: Vittorio Sereni e la lezione di Antonio Banfi*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 395-412.

Credo di aver ascoltato per la prima volta una lezione di Banfi nell'autunno del '33. Ero passato alla facoltà di Lettere nell'aprile precedente dopo aver constatato che gli studi giuridici non erano affar mio. Scrivevo versi a quel tempo e ne avevo scritti in passato, come tanti altri a quell'età. Passare a Lettere mi era parsa la soluzione più opportuna rispetto alle mie supposte inclinazioni, diciamo la più naturale. Oggi può apparire quanto mai ingenua. Una frase di Banfi nel corso di quella lezione mi mise in uno stato di smarrimento. Non ricordo la parole esatte, ma doveva trattarsi di un confronto, che purtroppo lì per lì scambiai per un confronto astratto di valori, tra poesia e romanzo. Banfi sembrava optare per il romanzo. Parlava di pienezza e di concretezza in rapporto alle esigenze di uomini vivi e viventi in una determinata epoca contro la vaghezza poetica, tutt'al più velata di leggiadria, ma in realtà estranea a tali esigenze e problemi. Mi era parso di cogliere in quelle poche parole dette per inciso un accento di insoddisfazione verso l'inclinazione cui ho accennato. Questa non era naturalmente una scelta ma a sua volta un'esigenza personale, magari troppo personale ed esclusiva, troppo esclusiva di altri interessi. Non capivo che Banfi aveva parlato in una situazione ben precisa e rispetto a sue reazioni recenti, di lettore, in un tempo ben definito. S'intende meglio a che cosa mi riferisco se si pensa che in quegli anni la viva contemporaneità recava l'impronta di certi nomi, quando ancora la lettura di certe opere era in corso o ne era frasca la memoria: Proust, Kafka, Joyce, Thomas Mann. Dicevo che la frase di Banfi mi aveva sconcertato e disorientato, ma aggiungo subito che a breve distanza aveva cominciato ad agire come un avvertimento o se non altro come un dubbio fecondo.⁸⁷

Come si legge nell'evocazione memoriale, Banfi si pronuncia su questioni letterarie, propendendo decisamente per il romanzo, come genere portatore di «pienezza» e di «concretezza», mentre la poesia è più vaga e astratta. Sereni ne resta confusamente colpito e disorientato. Solo più tardi capirà le ragioni profonde di Banfi che invita a confronti con l'epoca, con la storia, con la quotidianità e il reale.

La singolare e affascinante impostazione delle lezioni di Banfi, con quel taglio che Anceschi definì di «fenomenologia critica», capace di unire letteratura e filosofia nel rifiuto di ogni forma di dogmatismo e nella convinta centralità del testo, faceva sì che i corsi di Estetica fossero frequentati non solo da studenti di filosofia, ma anche soprattutto da molti letterati e artisti, come ricorda Fulvio Papi:

[Le lezioni di Banfi] si incentravano per lo più su temi teorici di filosofia dell'arte, ma, nelle lezioni, proprio per la mancanza di un'astratta architettura filosofica, era

⁸⁷ Cfr. *Per Antonio Banfi*, in G. Cordibella, *Di fronte al romanzo*, cit., pp. 121-122.

necessaria, allo stesso discorso, l'adesione al tessuto reale della vita artistica [...] per mostrare, nel concreto, la ricchezza e la varietà del mondo dell'arte, al di là di ogni astratta prefigurazione filosofica. Emergevano gli autori contemporanei: Mann, Proust, Wilde, Strindberg, Ibsen, Dostoevskij sui quali, anche al di là della critica filosofica, si formava il gusto e l'educazione dei giovani.⁸⁸

Anche Raffaele De Grada evoca la singolarità e la dialogicità dell'approccio antiaccademico di Banfi:

Banfi ha avuto una funzione ben precisa: è stato uno degli universitari che allora ha rotto con la tradizione accademica e che ha praticamente aperto un colloquio con i suoi allievi, un colloquio così ampio che le lezioni di Banfi erano lezioni veramente pubbliche, dove venivano giovani che non avevano niente a che vedere con l'università e tanto meno con la facoltà di filosofia.⁸⁹

Una conferma della peculiarità dei corsi di Banfi è offerta anche dalla testimonianza di Maria Corti, anche lei allieva di Banfi, nel suo *Dialogo in pubblico*:

Quando mi sono iscritta come matricola a Lettere classiche, nel primo anno ho seguito un corso di Estetica di Banfi. L'impressione che ne ebbi fu tale che al secondo anno avrei voluto cambiare indirizzo e laurearmi in Filosofia. A quel tempo però la situazione economica della mia famiglia non era delle migliori [...]. Io usufruivo dell'esenzione dalle tasse, beneficio che avrei perduto se avessi cambiato il piano di studio. Così, fin da quel momento, decisi dentro di me che avrei portato avanti la mia esperienza filosofica fino a una laurea specifica [...]. In modo particolare ricordo ancora oggi un corso di Estetica su *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche e un altro su *Umano troppo umano*. Allora Nietzsche era pochissimo noto in Italia e il suo pensiero agiva su noi studenti come una piccola bomba a orologeria. Era insieme trasgressivo e originalissimo. Mentre nelle università italiane dominava la linea Croce-Gentile e il modernismo, Banfi ci apriva le porte del mondo d'oltralpe, Husserl, la fenomenologia, Simmel, l'antidogmatismo, il senso problematico dei valori.⁹⁰

Tra gli allievi con una forte propensione per il letterario oltre a Sereni, anche Antonia Pozzi e Daria Menicanti seguirono assiduamente il corso e come lui si

⁸⁸ Cfr. F. Papi, *Vita e filosofia*, cit., p. 105.

⁸⁹ Cfr. R. De Grada, intervento su *Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile» e l'ermetismo*, «L'approdo letterario» XIV (1968), n.s., n. 43, p. 94).

⁹⁰ Cfr. M. Corti, *Dialogo in pubblico*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 19-20; 29. A questo proposito cfr. anche L. Stefanelli, *La felicità creativa: in margine alla lettera inedita di Maria Corti ad Antonio Banfi del 17 maggio 1944*, «Materiali di Estetica» 3 (2016), pp. 148-157.

laurearono con Banfi,⁹¹ rispettivamente su Flaubert e Keats. Le stesse vicende legate alla tesi in Estetica di Sereni su Guido Gozzano suggeriscono qualcosa sulla vivacità e sull'anticonformismo del gruppo banfiano, così aperto alla letteratura.⁹² La tesi, discussa nel novembre '36, sebbene avesse incontrato il favore di Banfi, tanto che chiese a Sereni di diventare assistente volontario presso la cattedra di Estetica (incarico che Sereni ricoprì fino al 1939 quando fu chiamato alle armi), fu severamente osteggiata da Alfredo Galletti,⁹³ di impostazione crociana e avverso alla poesia novecentesca,⁹⁴ da poco docente di Letteratura

⁹¹ Recentemente Matteo Mario Vecchio ha pubblicato gli appunti di Antonia Pozzi dei corsi di Estetica di Banfi (cfr. *I corsi di Estetica tenuti da Antonio Banfi negli anni accademici 1931-1932 e 1932-1933 presso l'Università degli Studi di Milano. Gli appunti di Antonia Pozzi*, a cura di M. M. Vecchio, «Rivista di Storia della filosofia», vol. 66 (2011), n. 1, pp. 113-155).

⁹² Sul rapporto tra la poesia di Sereni e Gozzano, cfr. P. Baldan, *Gozzano «petit maître» di Sereni*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Torino, 26-28 ottobre 1983), Firenze, Olschki, 1985, pp. 43-60. La soddisfazione di Banfi per il lavoro di Sereni emerge più volte nelle lettere che gli inviò nell'estate del 1936. Il carteggio è ad oggi inedito, ma ne forniscono un saggio gli stralci delle lettere pubblicate nel 2003 da Barbara Colli in occasione del convegno bresciano «Una futile passione» (cfr. B. Colli, *Notizie dall'Archivio*, in «Una futile passione», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di G. Magurno, prefazione di D. Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 145-154). Così Banfi il 20 agosto: «Ho letto la prima parte della sua tesi. Le dico subito che sono pagine molto belle. Le sue doti di scrittore ci sono tutte: vivo, lieve nel tono, morbido nei mutamenti di prospettiva. C'è quella sua particolare forma di comprensione non astratta – che, forse perché non è la mia, mi piace assai. Ma c'è di più: fin'ora questo tentativo di una “vita” in cui siano messi in evidenza gli elementi della vita stessa che elevandosi – o isolandosi – a poeticità, costituiscono il dato della poesia come arte mi sembra perfettamente riuscito [...]. Insomma, mi sembra che “ci siamo”» (cfr. *ivi*, p. 146).

⁹³ Sereni aveva in un primo tempo chiesto la correlazione a Nicola Zingarelli, cui però per il suo pensionamento nell'anno accademico '35-36 subentrò Alfredo Galletti, antimodernista e del tutto ostile alle nuove dimensioni della cultura, come dimostra il suo angusto e retrivo *Novecento* vallardiano (cfr. *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, a cura di A. Galletti, Milano, Vallardi, 1951). Interessanti gli stralci delle lettere inviate a Sereni, anch'esse riportate da Barbara Colli (cfr. *Notizie dall'Archivio*, pp. 146-147). Il 22 settembre 1936 Galletti infatti scrive: «Non che avessi nulla da opporre al disegno generale ed alle partizioni della sua tesi: qui, come già scrissi, intendo lasciarLe piena libertà, salvo ad indicarle qualche mio particolare dissenso o ad opporre il mio giudizio di valore al Suo, quando si discuterà la tesi» (cfr. *ivi*, p. 147). Il tono è ancora più dura nella lettera del successivo 27 settembre, nell'annunciare la contestazione in sede di discussione: «Lei si troverà a lottare con due avversari e, per poco che il Preside della Facoltà, come è Suo uso, partecipi alla mischia Lei si troverà a peggior partito dell'ultimo degli Orazi, che vince sì tra i Curiazi, ma già feriti ed indeboliti, mentre noi...» (cfr. *ivi*, p. 148).

⁹⁴ L'avversione di Galletti per la recente poesia (Montale e Ungaretti in particolare) emerge chiaramente dalla citata lettera a Sereni del 22 settembre '36: «Avrei voluto, invece, discutere largamente con Lei circa la presenza di una, sia pure tenue, scintilla di poesia, nei versi di quei... diremo poeti o verseggiatori?; come l'Ungaretti, il Montale e altri che Lei – che voi giovanissimi difendete senza amarli, pare; lodate senza ammirarli, sopportate come un malanno necessario, anzi utile, si può dire, e che sono le vostre avanguardie; le schiere d'assalto, i cui cadaveri (perché sono già cadaveri) riempiono il fossato e il crepaccio che voi, giovani, valicherete coi vostri carri trionfali, per salire poi la Via Sacra che conduce alla vera poesia. Ora [...] io penso che la strada, o il viottolo cieco, per cui essi si sono

italiana. Galletti in sede di discussione aprì un acceso dibattito, che costò la non assegnazione della lode a Sereni, non senza polemiche.

È ben noto che negli anni Trenta, in un momento cruciale nella riflessione di Banfi per la ripresa di alcuni nodi centrali della propria visione estetica, si raccolsero intorno a lui molti giovani intellettuali di diversa formazione, che costituirono ciò che Fulvio Papi definì la «scuola di Milano»: ⁹⁵ un gruppo intellettualmente brillante, che oltre all'interesse per la fenomenologia aveva fatto proprie anche alcune istanze del neopositivismo, del neokantismo e dell'esistenzialismo, quest'ultimo approfondito soprattutto da Enzo Paci. ⁹⁶ Il confronto e il dibattito erano molto vivi e, in opposizione al controllo crescente del regime, era costante la condivisione di romanzi moderni e di poesia contemporanea italiana ed europea. Una riprova della vitalità del dibattito critico del gruppo banfiano fu la partecipazione non secondaria di molti esponenti della «scuola di Milano» al periodico milanese «Corrente di Vita Giovanile», ⁹⁷ vero e proprio «luogo d'incontro» (secondo le parole di Sereni) ⁹⁸ nato, come si è visto, intorno alla figura di Ernesto Treccani. Oltre allo stesso Banfi collaborarono alla rivista, negli stessi anni in cui Sereni ne fu redattore (1938-1939), anche molti altri del gruppo: Remo Cantoni, Enzo Paci, Antonia Pozzi e Giulio Preti, tutti vicinissimi a Sereni e a lui legati da un'amicizia profonda, oltre che da un ricco e mai sopito spirito di confronto intellettuale. Ma vediamo più da vicino, seppure per sommi capi, i compagni a cui Sereni fu più legato.

incamminati non ha sbocchi o non può sbocciare che in un precipizio e che voi, anche passando sui loro corpi, non troverete mai, seguendoli, la porta d'oro che si apre sui magici giardini, ove rampollano e cantano armoniosamente le sorgenti della vera poesia» (cfr. *ivi*, pp. 147-148).

⁹⁵ Cfr. F. Papi, *Vita e filosofia*, cit.

⁹⁶ Cfr. F. Minazzi, *Il razionalismo critico della «Scuola di Milano»*, nel numero monografico sulla «Scuola di Milano» di «Via Borgogna 3» 1 (2016), pp. 20-25.

⁹⁷ Cfr. il paragrafo della tesi IV.1 *Gli anni di «Corrente di Vita Giovanile» (1938-1939)*, pp. 181-184.

⁹⁸ Così Sereni in *Senso d'un'esperienza* presentazione al volume degli indici della rivista: «“Corrente” non è stato se non parzialmente nel campo delle arti un movimento, tanto meno una tendenza letteraria, addirittura non è stata una corrente [...]. “Corrente” è stato un luogo d'incontro, prima giovanile e milanese, poi nazionale per sviluppo spontaneo o meglio per forza d'attrazione e di richiamo acquisita per strada. A caratterizzare la fase iniziale basta una dichiarazione di Ernesto Treccani: “Questo foglio è nato due anni or sono per colmare una mancanza: quella di non avere a Milano un punto ove convergere le nuove attività culturali”» (cfr. *Senso d'un'esperienza*, presentazione a *Corrente di Vita giovanile (1938-1949)*, a cura di A. Luzi, *Presentazione* di Vittorio Sereni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975); qui in *Testi*, pp. 425-429.

Ricordiamo innanzitutto Luciano Anceschi, poi collaboratore di Banfi all'Università e che ebbe con Sereni un legame ininterrotto fino alla morte del poeta.⁹⁹ Nonostante divergenze talora anche forti (in particolare sulla riconoscibilità o meno del gruppo di *Linea lombarda*,¹⁰⁰ e successivamente sulla differente simpatia nei confronti della neoavanguardia),¹⁰¹ il dialogo non venne mai meno, anzi riprese con rinnovato vigore proprio negli ultimi anni di vita di Sereni, segno «di una riflessione che non si è mai sopita».¹⁰² Non fu da meno il rapporto con il filosofo Enzo Paci, che con Sereni ebbe una stabile amicizia, testimoniata in parte dalle lettere tra Sereni e Bertolucci (di cui pure Paci era amico), amicizia su cui l'edizione desiderabile del loro carteggio, ad oggi mancante, potrebbe fornire interessanti dati, soprattutto in riferimento ad alcuni elementi della riflessione sereniana e all'effettiva influenza del filosofo sulla sua visione fenomenologica. Egli inoltre collaborò con Paci nella redazione di alcune riviste come la «Rassegna d'Italia»¹⁰³ e, ancor più, ad «aut-aut», cui si avvicinò fin dagli esordi nel 1951,¹⁰⁴ e nei primi due numeri di «Questo e altro», in cui la presenza di Paci fu tutt'altro che secondaria;¹⁰⁵ Daria Menicanti,¹⁰⁶ con cui Sereni conservò un rapporto stretto e intenso, nonostante i dissensi con il marito di lei

⁹⁹ Cfr. *Sereni – Anceschi*. Anceschi ricorda anche la discrezione con cui Sereni entrò nel gruppo banfiano e il suo contributo: «Sereni capitò tra noi sotto i calmi loggiati, e nelle docili e chiare luci lombarde tra i vetri colorati e le biblioteche. Aveva un'aria gentile, e un poco lunare... nel nostro gruppo egli portò una sua ilare malinconia e un'aria di discrezione assorta, in un tempo vero d'immagini» (cfr. L. Anceschi, *Linea lombarda*, Varese, Editrice Magenta, 1952, p. 13).

¹⁰⁰ A questo proposito si rimanda al paragrafo della tesi II.1 *In margine alle «Occasioni»*, pp. 75-80.

¹⁰¹ Una conferma è data dalla vicenda del «verri», nato «*sub specie sereniana*» (così Anceschi nella lettera del 21 agosto 1956, cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 190), ma da cui Sereni si allontanò dopo l'apertura ai *Novissimi* (cfr. IV.10 *il «verri» (1956-1971)*).

¹⁰² Così Sereni nella lettera del 10 maggio 1982 (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 349).

¹⁰³ Fra gli esponenti del gruppo banfiano oltre a Paci collaborò alla «Rassegna d'Italia» anche Anceschi (cfr. il paragrafo della tesi IV.4 *La «Rassegna d'Italia» (1946-1949)*, pp. 187-190).

¹⁰⁴ Cfr. il paragrafo della tesi IV.7 «*aut-aut*» (1941-1951), pp. 194-195.

¹⁰⁵ Paci pubblicò sulla rivista di Sereni *A cominciare dal presente* 1 (1962), pp. 49-54 e *In un rapporto intenzionale* 2 (1962), pp. 25-41.

¹⁰⁶ Cfr. G. Motetta, *Daria Menicanti a Vittorio Sereni, la poesia «Vittorio di Ferragosto» e la sua elaborazione nella carte d'archivio*, «Materiali di Estetica», 2 (2015), pp. 151-159. Giulia Motetta mette in luce l'intesa letteraria e umana dei due, attraverso l'analisi del Fondo Menicanti oggi in parte custodito al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. A Sereni la Menicanti riserva la bella poesia *Vittorio* di cui lo scritto esamina le varie stesure. A riprova dell'amicizia e dell'apprezzamento per l'opera poetica della Menicanti si noti che Sereni nel 1964 pubblicò nel «Tornasole» *Città come* (Milano, Mondadori, 1964) segnando l'esordio poetico dell'amica e nel 1978 fece pubblicare nella collana dello «Specchio» da lui diretta *Poesie per un passante* (cfr. Milano, Mondadori, 1978).

Giulio Preti;¹⁰⁷ Remo Cantoni, con cui Sereni collaborò dal '45 quando tenne una rubrica di critica letteraria su «Questi giorni», di cui Cantoni era redattore;¹⁰⁸ Giosue Bonfanti, scelto non a caso da Isella come curatore molto attrezzato della *Cronologia* del “Meridiano” *Poesie*;¹⁰⁹ Alberto Mondadori, che frequentò con vivo interesse il gruppo banfiano e strinse con Sereni una forte amicizia, che favorì la sua collaborazione con la casa editrice già nel primo dopoguerra. Come ricorda anche Gian Carlo Ferretti, Sereni non fu l'unico della «scuola di Milano» a prendere parte alle iniziative editoriali di Alberto Mondadori:¹¹⁰ furono molti i banfiani approdati in Mondadori e poi nella nuova e coraggiosa esperienza del “Saggiatore” (tra cui Remo Cantoni ed Enzo Paci).¹¹¹

Un caso diverso è quello di Antonia Pozzi, legata a Sereni da «complicità amicale» per un breve giro di anni, a causa del drammatico suicidio della ragazza

¹⁰⁷ Benché il carteggio *Sereni – Anceschi* non restituisca significative testimonianze del rapporto tra Sereni e Daria Menicanti, fornisce il riscontro del diverbio con Preti nel 1936 proprio sulle incerte prove poetiche della Menicanti ancora giovanili, che non incontrarono l'approvazione di Sereni, poi molto favorevole alla sua poesia matura. Così Sereni nella lettera del 3 agosto: «Dunque, come saprai, ho scritto tale lettera alla Daria, senza pietà; povera figliola l'ha presa senza rancore, come mi sarei aspettato, e questo è bene. Chi invece s'è leggermente scaldato è stato Preti col quale ho avuto un'accanitissima dissertazione d'un ora, alla fine della quale ciascuno è rimasto del proprio parere, rafforzato anzi se possibile. Lui ci trovava della novità (?), una liberazione dal rarefatto (?) e sosteneva le farfalle tropicali e gli scarlatti pensieri (!!). Io ho concluso dicendo che non valeva la pena di macerarsi nell'ungarettiano per arrivare a novità di quel genere, assai simili a certe vecchissime trovate d'una letteratura a sfondo esotico che “ha fatto il suo tempo”. Frase – questa tra virgolette – che naturalmente gli ha dato ai nervi. Ma possibile che non capisca che l'artista deve avere – secondo un'espressione di Banfi – “il coraggio di essere veramente se stesso”?» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 41). Il diverbio è riportato anche da Fulvio Papi (cfr. *Vittorio Sereni: esili miti lacustri*, «Resine» XXV (2003), n. 95, pp. 21-30). È interessante notare anche in questo frangente il riferimento all'autorità del comune maestro Banfi.

¹⁰⁸ Collaborarono al quindicinale anche altri amici di Sereni appartenenti al gruppo banfiano come Anceschi, Bonfanti e De Grada (cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999, p. 19).

¹⁰⁹ Cfr. *Poesie*, pp. CI-CXXV.

¹¹⁰ Cfr. G. C. Ferretti, *Cronologia*, in A. Mondadori, *Lettere di una vita. 1922-1975*, a cura di G. C. Ferretti, Milano, Mondadori, 1996, pp. XIII-CXL.

¹¹¹ I rapporti tra Sereni e Alberto Mondadori, pur non venendo mai meno, conobbero qualche difficoltà per la proposta di Alberto di seguirlo al Saggiatore. Sereni, infatti, benché tentato dall'offerta per la maggiore autonomia e per l'ambiente più innovativo, non lasciò la propria occupazione presso l'editore Mondadori, neanche quando nel 1967 Il Saggiatore divenne indipendente, adducendo a motivazione la «dubbia prospettiva di una [...] utilizzazione piena e reale e non “dimostrativa” o polemica» (le parole di Sereni sono riportate in G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 48). Ferretti legge nella risposta di Sereni anche le ragioni di «una maggiore affidabilità mondadoriana e di una prevedibile precarietà del Saggiatore a livello imprenditoriale e aziendale» (cfr. *ivi*, p. 47).

nel 1938.¹¹² Il rapporto della Pozzi con gli altri del gruppo non fu sempre facile;¹¹³ ma nel «fatale 1935», anno della scrittura e della discussione della tesi di laurea, i legami con il circolo banfiano divennero più stretti. Se in un primo momento la vitalità culturale dell'eterogeneo gruppo le permise maggiore libertà di pensiero e di coscienza, tuttavia presto i complicati rapporti con Remo Cantoni e poi con Dino Formaggio provocarono crisi e litigi cocenti:¹¹⁴ le sue poesie non furono accolte con l'entusiasmo sperato. Così evocò Paci su «Corrente di Vita Giovanile» il 15 luglio 1939, in occasione della pubblicazione postuma delle sue poesie:

Avrebbe potuto con troppa facilità trovare conferme: volle invece giocare se stessa con la sincerità e la follia dei puri. In fondo disprezzava tutto ciò che non diventava un momento del suo dramma: poteva smarrirsi in un atteggiamento, ma nel fondo sapeva accostarsi all'intimità tragica del suo limite, della sua circoscritta esistenza. E parlo così di lei perché so che se fosse qui lo vorrebbe. Mi sembra di udire la sua voce, la sua nobiltà così comprensiva per la mia maledetta analisi. In questo momento l'eco dei nostri colloqui è in me viva: come aveva saputo in Flaubert rendere libera ed umana quell'antinomia tra *Geist* e *Leben* che io ero solo capace di vedere nella sua astrattezza e nella sua tensione intellettualistica!¹¹⁵

L'amicizia tra Antonia Pozzi e Sereni non vennero mai meno,¹¹⁶ come dicono i diari¹¹⁷ e le lettere di Antonia Pozzi,¹¹⁸ e non terminò nemmeno con la morte di lei, come risulta dal carteggio (che raccoglie anche le lettere di Sereni al padre Roberto Pozzi) e dall'impegno di Sereni nella ripubblicazione delle poesie dell'amica.¹¹⁹

¹¹² Sull'amicizia tra Sereni e Antonia Pozzi cfr. *Luoghi di un'amicizia. Antonia Pozzi Vittorio Sereni (1933-1938)*, a cura di Carlo Meazza, Milano, Mimesis Edizioni, 2012. In particolare, oltre alla *Prefazione* di F. Papi (pp. 13-15), gli interventi di C. Martignoni, *Sulla soglia del libro* (pp. 17-21) e di S. Raimondi, «*Raccontami di te, di Milano*» (pp. 23-39).

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 118.

¹¹⁴ Cfr. G. Scaramuzza, *Il Don Chisciotte di Antonia Pozzi*, «*Materiali di Estetica*» 2 (2015), pp. 4-22.

¹¹⁵ E. Paci, *Parole di Antonia Pozzi*, «*Corrente di Vita Giovanile*», a. II, n. 13, 15 luglio 1939.

¹¹⁶ Una ricca testimonianza è offerta dal carteggio *Sereni – Pozzi*.

¹¹⁷ Cfr. A. Pozzi, «*Diari*» in *Poesia che mi guardi*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Roma, Luca Sossella Editore, 2010, p. 415.

¹¹⁸ Cfr. *L'età delle parole è finita (Lettere 1927-1938)*, a cura di O. Dino e A. Cenni, Milano, Archinto, 1989; ora in *Sereni – Pozzi*, con l'aggiunta della lettera del 26 luglio 1935, prima inedita (cfr. *ivi*, p. 60).

¹¹⁹ A. Pozzi, *Parole: liriche*, Milano, Mondadori, 1939, il volume è stato edito in forma privata. Il volume fu poi ripubblicato nello «*Specchio*» Mondadori per volontà di Sereni, che tuttavia ne affidò la cura a Eugenio Montale (cfr. A. Pozzi, *Parole: diario di poesia*,

I.6.2 *L'incidenza della formazione fenomenologica*

La lezione del maestro Banfi, dunque, e i rapporti mai interrotti con la «scuola di Milano» lasciarono un segno profondo e duraturo sull'intera opera sereniana. Se l'apporto della fenomenologia alla poesia di Sereni è già stato parzialmente sondato,¹²⁰ non è del tutto inopportuno accennare pur sommariamente all'influsso nelle prose critiche di *Lecture preliminari*, facendo emergere alcuni luoghi testuali particolarmente significativi.

Infatti è proprio il tipo d'indagine "critica" che Sereni riserva all'opera letteraria a costituire in sostanza il vero motivo unitario di *Lecture preliminari*: in quasi tutti gli scritti lì raccolti si ravvisa infatti in modo più o meno accentuato ed esposto l'orientamento dell'autore, che, come Sereni vuole mettere in luce nella chiara *Postilla* conclusiva (già discussa da noi alle pp. 25-26), deve molto alla sua formazione fenomenologica.

Primo e fondamentale punto, ribadito più volte in Sereni (e nelle nostre pagine), è la necessità di istituire un rapporto diretto con il testo da parte del «lettore idoneo» che sa praticare con il testo sia l'accoglienza sia un processo mutevole e fecondo di reciproco scambio. Ne consegue il rifiuto polemico di posizioni che siano definitive o ideologicamente pregiudiziali, a differenza di quanto accade diffusamente secondo Sereni in molta critica contemporanea (un bersaglio specifico è costituito dalla critica di ispirazione marxista allora molto fervida)¹²¹, che prescinde da analisi ravvicinate e mira invece a stabilire classificazioni rigide e ideologiche del testo e incorre pertanto facilmente in semplificazioni e fraintendimenti.¹²²

prefazione di E. Montale, Milano, Mondadori, 1964; ora A. Pozzi, *Parole*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Garzanti, 1989).

¹²⁰ Cfr. il paragrafo della tesi I.6 *La «scuola di Milano» e l'incidenza della formazione fenomenologica*, pp. 33-48.

¹²¹ La critica marxista fortemente ideologizzata in quegli anni in campo letterario era preponderante e proponeva rigidamente una propria «concezione generale del mondo» (cfr. F. Engels, *Ludwig Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, introduzione, traduzione e note di G. Sgrò, Napoli, Edizioni La Città del Sole, 2009).

¹²² Il rifiuto per ogni valutazione che non muova dall'osservazione diretta del dato fenomenico, bensì da categorie accolte aprioristicamente del resto era chiaramente definito già nei primi scritti di Banfi. Nei *Problemi di un'estetica filosofica* infatti scrive: «è necessario approfondire e sviluppare al massimo l'esperienza estetica, non consentirne l'irrigidimento in schemi valutativi, mantenerne, per così dire, elastica la struttura, al fine di poterne riconoscere la varietà dei piani, la complessità dei rapporti e il processo interiore di svolgimento. Quanto più ricca e impregiudicata è l'esperienza, tanto più chiaro si fa l'intimo dinamismo della struttura» (cfr. A. Banfi, *I problemi di una estetica filosofica*, cit., pp. 11-12).

In *Lecture preliminari* l'attenzione prioritaria al testo è molto evidente: si riportano di seguito alcuni esempi tra i più indicativi.

Nella *Vocazione della gioia*, sulla poesia di Prévert, pubblicato sulla rivista di Paci nel 1952, un anno dopo le recensioni di *Tre crisi degli anni Cinquanta*, l'indagine su Prévert rivela anche un valore più in generale, mostrando quanto sia imprescindibile nel lavoro critico la lettura attenta e puntuale del testo. Nessun'altra definizione è soddisfacente. L'ambiguità dei versi prévertiani può indurre a fraintendimenti, ma la critica deve scegliere di descrivere ed esemplificare i fenomeni:

Dove il trattamento della materia, fondato sullo scambio dei rispettivi complementi tra i termini elencati, risulta più chiaro nell'esemplificazione diretta del fenomeno che non dalla descrizione (ed è un po' sempre così per Prévert) e dall'analisi critica del fenomeno stesso.¹²³

Occorre guardarsi dai rischi di classificazioni improprie e parziali che possono generarsi dalla poesia di Prévert:

Se ci si fermasse a questo aspetto insistendo sui molti analoghi esempi, si potrebbe quasi ritagliare dall'opera di Prévert l'immagine d'una poesia che genericamente verrebbe detta socialmente impegnata, facile a passare sotto qualche etichetta realista, Ma rivolgiamoci alle fonti autorizzate. Ci sentiremo dire che Prévert è in questo senso, e dunque in tutti i sensi, un equivoco, dato dal fatto di parlare un linguaggio popolare su temi di demoralizzazione piccolo-borghese; che non ci troviamo di fronte a un'autentica poesia popolare, bensì a un divertimento che ne affetta i modi, nelle ambigue e pittoresche forme destinate a piacere alla borghesia [...]. Ma a che porta tutto ciò? A concludere che Prévert non è il poeta che a prima vista parrebbe. Qualcuno potrà dolersene come d'una buona occasione sprecata, ma il disappunto di questo o di quel direttore spirituale della poesia (ce ne sono tanti in circolazione e così candidamente disinteressati per giunta...) non fa ancora testo, per fortuna, in materia di giudizio sulla poesia stessa.¹²⁴

Anche sul piano operativo prevale in Sereni la lettura dei versi, sempre frequente nei suoi scritti critici, e va di pari passo con il rifiuto di indulgere a tentativi definitivi e generali, qui sull'opera o sul «personaggio Prévert»:

Tra il sintomo Prévert, il caso Prévert di cui si parlava or ora e il personaggio Prévert di cui si diceva all'inizio resta sempre un largo intervallo, lo spazio vacante

¹²³ Cfr. LP, p. 41.

¹²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 42-43.

per una figura poetica che ci sfugge da una lirica all'altra; né bastano a colmarlo i pezzi smontati di questa sua tecnica dell'espedito e dell'improvvisazione.¹²⁵

Il dissenso verso posizioni critiche generalistiche e astratte, non calate nel testo e nel naturale «rapporto autore-lettore» è dichiarato anche nel paragrafo conclusivo di *Levania* (1956), la nota su Sergio Solmi, in termini non troppo dissimili dalla futura *Postilla*:

Lo specialistico discorso sulla poesia *in quanto tale* infastidisce quanto più intende portarsi sul terreno delle poetiche comparate o contrapposte a tutto scapito del naturale rapporto autore-lettore; e quanto più tende ad avere per meta ultima ed esclusiva, oltre alla poesia, un'idea più o meno nuova, e non perciò meno astratta, di questa. I giovani di cui s'è detto credono sempre meno all'eccezionalità, al primato dell'atto poetico come intervento risolutore o come unica promessa di mobilità e d'avventura.¹²⁶

In Sereni è ben chiaro lo iato tra un approccio concreto al testo e il “discorso sulla poesia”, che trascende lo scritto per risolversi in categorie ragionate. L'avvicinamento fenomenologico comporta l'osservazione diretta dell'opera d'arte, ne permette una comprensione più completa e specifica che dà conto dei mutamenti e delle contraddizioni del processo creativo. Il magistero di Banfi è evidente. Stralciamo da *Problemi di un'estetica filosofica* quanto Banfi affermava sul metodo e sui fini dell'approccio fenomenologico:

Questo punto di vista è anche quello da cui può essere trattato il problema delle diverse forme dell'arte, del loro sviluppo e della loro funzione nella cultura. La pretesa di dedurle filosoficamente dall'idea dell'arte o di derivarle psicologicamente dalla struttura del soggetto estetico, è metodologicamente ingiustificata e conduce a falsarne e impoverirne la realtà storica. Ma non è certo minor errore quello di escluderle dalla problematica di un'estetica filosofica, come se questa avesse a che fare con la pura astratta idea dell'arte. Tale errore nasce anch'esso da una falsa impostazione di metodo, dall'identificazione dell'idea dell'arte con il concetto astratto – a fondo valutativo – dell'immediata attualità della sintesi estetica, che si riferisce perciò – come carattere generico – a tutte le produzioni artistiche. Ma l'idea dell'arte è piuttosto la legge del processo, in sé infinito, di attualità fenomenologica dell'*a priori* estetico, come concreta, autonoma sfera di cultura; e questo processo si organizza appunto e si svolge nella complessa e articolata struttura del mondo artistico, nel suo interno differenziarsi e nella complessa dialettica secondo cui le varie direzioni e strutture si muovono

¹²⁵ Cfr. *ivi*, p. 45.

¹²⁶ Cfr. LP, pp. 60-61.

interiormente e reagiscono tra loro. Una fenomenologia estetica come sopra s'è definito ha la possibilità e quindi il dovere di riconoscere tutta la complessità di relazioni su cui quel processo si sviluppa e perciò di porre in rilievo il dinamismo complesso da cui hanno origine e secondo cui si svolgono le forme dell'arte, i rapporti che in esse si stabiliscono tra la sintesi estetica e gli altri piani e campi dell'esperienza, il vario atteggiarsi della loro funzione nella realtà artistica in generale e del loro significato nella cultura, giacché questo è ben lungi dall'essere, anche nel medesimo periodo, uguale per tutte.¹²⁷

Un accostamento più forte al testo, che conduca all'analisi e alla descrizione dei suoi fenomeni sembra anche influire sugli stessi processi creativi:

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga «recensione della realtà», a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima. Ed è nell'oroscopo dei destini immediati che il discorso sulla cultura, con tutte le sue implicazioni, sia assunto a oggetto e contenuto concreto della poesia, specie di scotto con cui questa paga il diritto di cittadinanza entro la cerchia della cultura. Già ne scorgiamo qualche segno più che palese; e vediamo anche di quali aggiramenti e peripezie è capace la febbre ideologica nell'affrontare il rischio di ritrovarsi a un più complesso, ma alla fine anche più desolato autobiografismo.¹²⁸

La «parola di Sergio Solmi, sempre tempestiva, programmatica mai; ricca di intuizioni precorritrici nell'atto stesso in cui concede al tempo e agli umori, mai disposta a fissarsi su una formula»¹²⁹ diventa un modello validissimo di quel particolare tipo di critica a cui tende anche Sereni.

Già all'inizio degli anni Sessanta la diffidenza di Sereni si estese anche a nuove proposte critico-teoriche tipicamente secondo-novecentesche, da lui percepite come troppo legate a un discorso marcatamente intellettuale e cerebrale. Ne è esempio la netta ripulsa della metapoesia. In una chiosa della *Musica del deserto* (1961) su Williams, Sereni manifesta tutta la sua distanza dalla «poesia che abbia per oggetto se stessa e i suoi problemi», ulteriore modalità «aprioristica» e «dimostrativista»:

Provo un'istintiva avversione per ogni poesia che abbia per oggetto se stessa e i suoi problemi (o che, rispetto a un discorso critico in atto, si ponga a esempio di come la poesia *dovrebbe* essere formalmente o non formalmente: contro ogni

¹²⁷ Cfr. A. Banfi, *I problemi di una estetica filosofica*, cit., pp. 30-31.

¹²⁸ Cfr. LP, p. 62.

¹²⁹ *Ibidem*.

apparenza non si è mai fatta in Italia tanta *poesia della poesia* come ora, anche se si deve riconoscere che taluni tra i più interessanti risultati della produzione più recente passano sotto questa insegna, l'insegna, mi si conceda l'espressione, del dimostrativismo).¹³⁰

Sereni propone come modello oppositivo, a lui certamente più congeniale, la poesia di Williams, che muove sempre dal dato di realtà e diviene una «dilatazione della cosa osservata». La diffidenza del critico in questo caso non riguarda gli esiti artistici, che giudicò sovente anche apprezzabili, ma la pre-determinazione del processo costitutivo del testo che non lascerebbe spazio sufficiente al reale e ai suoi continui mutamenti in atto.

Un anno dopo, nel 1962, in *Intermezzo neocapitalistico*, Sereni tornò a sottolineare la necessità del predominio dell'adesione al dato di realtà. L'occasione, come si vedrà, fu offerta dall'energico intervento di Vittorini su *Letteratura e industria*, dove si occupava anche di *Una visita in fabbrica*, accusando Sereni di «pronunciarsi elegiacamente su un mondo imposseduto». ¹³¹ La risposta di Sereni non entrò diffusamente nel merito dell'inchiesta, meritoria e opportuna, del «menabò», ma investì soprattutto la contestazione del mercato ideologismo di Vittorini, a cui egli opponeva una riflessione tutta fondata sull'osservazione del dato. ¹³²

L'articolo di Sereni uscì su «Questo e altro», presentando riferimenti puntuali al metodo di lavoro di Vittorini, preso a esempio di certa critica ideologica, di cui Sereni intende mostrare i limiti:

Un uomo come Vittorini non si limita alla constatazione o al censimento, brucerà sempre i tempi della propria riflessione. La individuazione di un tema lo accende operativamente dove altri si limiterebbero a registrarlo. Il suo personale metro di giudizio sulle cose tende a mutarsi nell'ipotesi di lavoro cui accennavo, ma al tempo stesso in principio discriminante e in giudizio critico: tanto che alla fine c'è

¹³⁰ Cfr. LP, p. 73.

¹³¹ Cfr. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, «menabò» 4 (1961), pp. 13- 20, a p. 13; ora in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 955-962.

¹³² La diffidenza di Sereni nei confronti dell'ideologismo di Vittorini non è inedita. Una prima critica privata in questo senso affiora in uno scambio di pareri con Bertolucci su *Conversazione in Sicilia* avvenuto tra il 29 novembre e il 4 dicembre 1941. Già in quell'occasione Sereni aveva confermato la perplessità di Bertolucci che trovava nel romanzo «tanta tesi, anche se non pare e tanto di caduco, d'oggi» (Cfr. *Sereni – Bertolucci*, pp. 51; 53).

una quasi perfetta coincidenza tra la necessaria, assolutamente legittima in uno scrittore, certezza e intransigenza operativa e la molto più discutibile certezza e intransigenza precettistica, normativa e valutativa.¹³³

Dalla semplice «ipotesi di lavoro» Vittorini arriva dunque a utilizzare il proprio giudizio come metro valutativo generale e discriminante.

Chi ha discusso punto per punto le affermazioni con cui Vittorini ha svolto il discorso dalla premessa sulle «cose nuove» alla conclusione sulla «catena degli effetti» ha troppo spesso dimenticato che Vittorini parlava da una posizione operativa e sotto l'angolo della letteratura o meglio dell'operare letterario: ha cioè opposto a un'ipotesi di lavoro una costruzione ragionativa. E di costruzione ragionativa in costruzione ragionativa si sa dove vanno a finire le ipotesi di lavoro letterario: nello sterminato processo alle intenzioni che oggi conta regolarmente, almeno in queste sedi, più di qualunque operare.¹³⁴

È chiaro che nella visione di Sereni e dei fenomenologi l'«ipotesi di lavoro»¹³⁵ può nascere soltanto dall'osservazione e dall'adesione al dato di realtà (nel caso specifico dalla valutazione dei rapporti che intercorrono tra l'intellettuale e l'industria e degli esiti letterari che ne derivano). Sereni si riferisce non soltanto a Vittorini ma più in generale a linee critiche degli anni Sessanta in cui vede l'ormai insanabile opposizione tra la critica che «storicizza a priori» e quanti, come lui, non analizzano il reale senza categorie preconcrete:

sarà questo il prossimo tema che Vittorini vorrà affrontare? Qualunque esso sia, ho l'impressione che una *querelle* di questi ultimi anni sia qui arrivata al suo punto bruciante: una *querelle* o piuttosto una scommessa tra chi agisce al di qua di una interpretazione e definizione al posteriore – o simultaneo? – intervento della storia, e chi storicizza a priori, per così dire, se stesso e il proprio tempo in una interpretazione e definizione di cui si fa, oltre che una base di propulsione, uno strumento.¹³⁶

La centralità del testo e dell'«oggetto poetico», il fastidio per gli eccessi di intellettualismo che rendono «ciechi e sordi» di fronte alla poesia sono aspetti

¹³³ Cfr. LP, p. 81.

¹³⁴ Cfr. LP, p. 82.

¹³⁵ La ripresa del sintagma richiama la riflessione del 24 giugno 1958 che Paci consegna alle pagine del *Diario fenomenologico* (1961): «Per soddisfare i criptodogmatici difensori dell'antidogmatismo basterebbe premettere ad ogni libro la seguente nota: “Ogni affermazione contenuta in quest'opera è da considerare come pura proposta e come *ipotesi di lavoro*”. Con questa nota si può far passare, immutato, qualsiasi dogmatismo» (cfr. E. Paci, *Diario fenomenologico*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 57-58).

¹³⁶ Cfr. LP, p. 84.

costanti e determinanti nelle pagine critiche di Sereni. A distanza di circa dieci anni, nell'importante scritto *Giorgio Seferis* (1971), Sereni torna a ribadire la preminenza della «poesia» e della «verità *sui generis*» che ne deriverebbe sul discorso critico:

Normalmente, di fronte a tali domande, da qualunque parte vengano, formalista o contenutista, la poesia, l'oggetto poetico vengono messi bellamente da parte e su essa prevale il «discorso» – che è un modo per rendersi (lo ripeterò fino alla noia) ciechi e sordi¹³⁷ di fronte alla poesia o, se si preferisce, alle poesie che si scrivono. Continuo a pensare che il poeta non dice *la* verità, anche se può concorrere a dirla o può sembrare, magari per coincidenza storica, a volte per divinazione anticipante, che sia toccato a lui di dirla. La verità *sui generis* che viene da lui è in stretta connessione con l'oggetto misterioso, dicevo, che gli si è imposto tanto da farsi scegliere dalla sua attenzione, o che ha scelto lui, il poeta, per palesarsi ed esistere, per arricchire il mondo di sé, della sua presenza prima non percepita o percepita nella luce normale del dato del tutto ovvio.¹³⁸

Come la critica non può contrapporre idee e «discorsi» di carattere generale alla “verità” del testo, così il poeta non è latore di una «verità» assoluta, ma il suo lavoro avviene in «stretta connessione con l'oggetto misterioso» del testo attraverso cui si svela.

Per citare il maestro Banfi, la «coscienza del dinamismo vivo della realtà»¹³⁹ agisce sempre nell'opera di Sereni, emergendo non solo nel suo cantiere poetico, movimentato e fluido, e contrassegnato sempre più negli anni da “perplexità” e “variabilità”, ma anche in più luoghi negli scritti critici.

In particolare Sereni ravvisa nel principio di mutamento e movimento una peculiarità della poesia di Apollinaire. Nella *Stagione violenta*, dedicato appunto all'amato Apollinaire (1962), infatti, la sua opera è letta alla luce della pluralità e provvisorietà (aggettivi come *fluido*, *instabile*, *provvisorio* si affacciano più volte nel testo):

Di pari passo corrono via i versi di Apollinaire, che non hanno mai come mira culmine o meta l'assoluto della parola, né mai puntano a un'immagine unica,

¹³⁷ Sereni riprende il titolo della sua prosa del '62.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, p. 122.

¹³⁹ A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica*, in *Id.*, *Vita dell'arte*, Milano, Minuziano, 1947.

essenziale, insostituibile, ma si incanalano in un flusso di parole verso una foce provvisoria o una pluralità di foci riproposte da una poesia all'altra.¹⁴⁰

Le immagini usate per Apollinaire possono convenire molto bene anche con il sentimento “provvisorio”, “instabile”, “plurale” che governa la poesia di Sereni nella stagione più matura dagli *Strumenti umani* (allora energicamente in lavorazione) o in *Stella variabile*.

Scrivendo su Apollinaire Sereni dà prova ancora una volta della sua modalità di “lettura”: non cerca un elemento unico a cui ridurre la varietà dei versi, non vuole identificare l'opera in modo univoco, ma ne mette in luce la «pluralità», la mutevolezza di oggetti e situazioni, il sovrapporsi dei piani temporali. Il critico assume i panni rispettosi e riservati dello spettatore o «lettore idoneo», attentissimo a lasciarsi catturare e investire dall'“energico fiotto” testuale:

Da tutto ciò l'invincibile sensazione, per noi che guardiamo da questa distanza, di trovarci di fronte a un'opera con radici vividamente realistiche e con proiezioni, ripercussioni ed esiti per molti aspetti irrealistici e non più adottabili: che basti non tener conto di taluni dati o accreditare al poeta quanto la coscienza storica rifiuta, per essere investiti dal fiotto della sua energia e parteciparvi.¹⁴¹

1.7 La natura “preliminare” delle lecture critiche del volumetto del '73

Riprendendo ora il discorso sulla *Postilla* conclusiva di *Lecture preliminari*, la nozione di “preliminarietà” è chiarita da Sereni nella parte conclusiva della *Postilla*:

Lo sforzo che il responsabile della breve raccolta vorrebbe vedersi riconosciuto è quello di avere sempre cercato 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: tentando di dar conto della partita di dare e avere che si è così stabilita (e di essere in qualche modo di ausilio, specie in sede di prefazione, ad altri lettori supposti nuovi al tale nome o al tale titolo). Il «lettore idoneo» riconosce con ciò di situarsi in una posizione subalterna, ma anche preliminare, rispetto a quella di chi fa opera critica dedicando ogni sua attenzione alla «vita del testo»; ma insieme si richiama a una fase – preliminare appunto,

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 92-93.

¹⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 95.

come il titolo della raccolta dichiara – oggi troppo spesso presupposta se non addirittura ignorata.¹⁴²

Con “preliminare” si vuole riferire la riflessione “critica” a una fase antecedente alla scrittura: la fase che intercorre tra il momento in cui l’autore percepisce l’emozione o lo spunto che poi sarà tradotto in scrittura e in testo. Tale fase, che è di fondamentale importanza per il modo di operare di Sereni poeta e narratore, non è tuttavia facilmente indagabile in quanto afferisce alla sfera emotiva e non può essere scandagliata con gli strumenti esatti e razionali della critica. È bene ricordare che Sereni individuò questo procedimento già nel 1962 nel *Silenzio creativo*:

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con l’intensità con cui l’esistenza li impone, è la prima fonte di insoddisfazione creativa.¹⁴³

Poco più di un decennio dopo, nell’intervista del 1975 a Fo menzionata più volte, l’autore ritornò sul tema con ancora maggiore chiarezza:

In generale io le posso dire come agisco, come mi succede di scrivere una determinata cosa – e questa non è un’idea della poesia, questa è la descrizione di un fenomeno dalla parte che mi riguarda, semplicemente –. Cioè in generale per me conta, l’ho già detto prima rispondendo ad altre cose, conta l’esperienza individuale, conta la reattività individuale, contano le emozioni individuali, le quali a un certo momento danno o non danno frutto, cioè sono il risultato di quello che si scrive, per me, e il risultato di una trasposizione di questi dati dell’emotività, della reattività, dell’esperienza su un piano diverso rispetto a quello sul quale si sono verificati [...]. A me, in generale, è successo sempre questo: che io vivendo individuo quasi sempre i punti o i momenti o gli attimi o gli episodi da cui, per una specie di presentimento, so che verrà fuori qualche cosa di scritto. Impropiamente si potrebbe dire che sono come dei campanelli d’allarme di qualche cosa che verrà scritto dopo, che verrà fatto. Il lavoro a tavolino direi che in me ha una parte molto trascurabile, quasi non esiste e non è detto che sia una virtù. Anche perché può essere un pregiudizio giovanile – e qui lei ha parlato di ispirazione – io sono di quelli che in qualche modo credono ancora all’ispirazione, però nel senso che ritengo che ci sia un momento fondamentale o determinate (se lo vogliamo chiamare ispirazione, chiamiamolo pure ispirazione, magari sarà un’altra cosa, non lo so) che non è però il momento in cui uno vive una determinata emozione o è colpito particolarmente nella propria sensibilità da qualcosa. È il momento in cui

¹⁴² Cfr. LP, p. 138.

¹⁴³ Cfr. *Il silenzio creativo*, cit., p. 69.

meglio individua quello che è contenuto nel nucleo dell'esperienza che ha vissuto o del fatto che lo ha colpito. Cioè c'è sempre, secondo me, un secondo momento che può essere decisivo, quello che costituisce il trapasso, la presenza, il salto dal piano esistenziale al piano chiamiamolo creativo, chiamiamolo d'invenzione o come vuole. In genere a me succede, o succedeva, di aspettare anni a provare a considerare arrivato il momento di scrivere una determinata cosa. Ma in generale, quando questo succedeva, direi che si svolgeva dentro di me magari sulla base di qualche appunto sparso che io avevo preso – e persino con un eccesso di fiducia nella memoria, tanto da non prendere appunti... ho perso delle cose per strada per questo motivo. Lì c'è poi un fatto oscuro, una specie di ripugnanza proprio rispetto alla carta, rispetto al fatto di prendere la penna e di scrivere, quasi come un rimandare continuo quel determinato momento. In generale non è che poi quando io ho deciso di trascrivere, per così dire, questa cosa che ormai si è formata dentro di me io poi faccio il cosiddetto lavoro di lima. Quando io ho messo una cosa sulla carta vuol dire che il lavoro di lima è avvenuto precedentemente, chissà per quali vie, e cioè il testo è da considerarsi più o meno definitivo. C'è qualche ritocco ma io non lo chiamerei vero e proprio lavoro di lima, qualche aggiustamento.¹⁴⁴

Ancora nella stessa occasione, Sereni cerca di comprendere i meccanismi del processo e permette di capire le ragioni testuali profonde. Riporto di seguito l'interessante passaggio su *Lecture preliminari* che chiosa, chiarendole, le parole della *Postilla*:

Beh, guardi, direi che ho detto tutto nella *Nota* che c'è alla fine di *Lecture preliminari*. Cioè, io ritengo che c'è un terreno, che questo terreno non sia mai sufficientemente esplorato, proprio per il gusto di applicare delle formule dall'esterno o delle sovrapposizioni dovute anche all'intelligenza del critico (a volte) al testo che viene preso in considerazione. Per me *Lecture preliminari* è un titolo che si può prestare all'equivoco, diciamo. Cioè, voglio dire, "lecture preliminari" in vista di lecture molto più approfondite da fare su quei determinati testi... no. Io volevo semplicemente sottolineare l'esistenza di una zona preliminare che sta tra quello che è stato il movente dell'autore nello scrivere una determinata cosa o un determinato testo e il testo quale poi risulta sulla pagina. E cioè cercare di capire che cosa ha rappresentato e quali sono le ragioni che presiedono alla stesura di quel testo da parte dell'autore, del responsabile del testo. C'è una zona che non è ancora la zona della letteratura, che non è ancora la zona su cui si applicano gli strumenti con cui si analizza, per esempio, il linguaggio di uno scrittore. Prima bisogna individuare, diciamo pure, quella fascia di emotività che sta – e qui mi riconduco a quello che dicevo prima circa il mio modo di operare – tra l'emozione, lo spunto, la sensazione di partenza e la concretezza del testo scritto. Troppo spesso questa fase, che io chiamo preliminare, viene saltata di pari passo, non si tiene conto dell'esistenza della medesima (che poi sono in fondo le ragioni profonde per cui uno scrittore ha fatto una determinata cosa) e invece si

¹⁴⁴ Cfr. *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit., pp. 67-69.

esamina il corpo dell'opera, se ne esamina la struttura, spesso in modi anche abbastanza artificiosi, o con un eccesso di tecnicismo, per cui si perde quella ragione iniziale che sta alla base di tutte le cose. Ma io direi che mi sono espresso più chiaramente di quanto non mi esprima adesso nella *Nota* che ho messo, che dà la giustificazione di tutto.¹⁴⁵

Sereni ritornò sull'argomento il 27 maggio 1980 durante una "conversazione di estetica" tenuta presso la Fondazione «Corrente»:

Stento a chiamare lavoro vero e proprio quella serie di operazioni microscopiche e silenziose che uno compie dialogando con se stesso, in ciò favorito dal caso, stimolato da un incontro fortuito, da un volto, da un gesto, da un suono, da una rivelazione improvvisa che muova da un oggetto magari passato inosservato in precedenza, e perché no? da una lettura (di una riga piuttosto che di un capitolo, di una pagina aperta a caso piuttosto che di un libro intero): lontano dunque, in questa fase, dalla carta e dal tavolo. Da questo punto di vista ciò che qui viene detto del poeta ha soltanto alcuni tratti in comune, che so? Con quello del pittore e dello stesso narratore. Questo per quanto mi riguarda naturalmente, come vedremo, non per tutti è così; al contrario, direi che oggi, se appena mi guardo intorno, lo è sempre meno. Una delimitazione di campo è in ogni modo necessaria a questo punto. Essa ha per oggetto la fase a cui accennavo prima, ossia il momento o il periodo idealmente preliminare alla formazione di un testo, ma anche, come pure vedremo, fiancheggiatore di quella. Rientrano di diritto nell'assetto del fiancheggiamento l'operatività con intento d'arte del traduttore di un testo poetico e gli interventi a posteriori da parte dello scrittore di versi su un testo poetico che lui ritenga compiuto: attività, queste, delle quali non si stenta a parlare in termini di lavoro, ma che ritengo di dover escludere dal campo di osservazione. Anche perché diversamente finirei con lo sconfinare in analisi di strutture, mezzi ed esiti espressivi, dato e non concesso che fossi in grado di farlo. Perché qui, è bene dirlo subito, non tenterò definizioni ma mi limiterò a fornire descrizioni.¹⁴⁶

La necessità di rivolgere l'attenzione alla «fascia di emotività» che precede la scrittura implica anche come si è visto un altro punto inderogabile e polemico della riflessione di Sereni: la radicale contestazione di approcci critici discendenti da idee precostituite, da posizioni ideologiche e da strumenti d'indagine astratti («quel saggismo strisciante e autosufficiente, buono a tutto definire, che forma l'incanto di alcune platee e costituisce ormai genere a sé, quando addirittura non s'insinua, surrogandole, nella narrativa e nella poesia odierna»)¹⁴⁷ L'approccio

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 70-71.

¹⁴⁶ Il testo è stato edito su «Incognita» I (1982), pp. 47-62; poi in «Poetiche» 3 (1999), pp. 331-351; ed è stato raccolto opportunamente in *PP*, pp. 1126-1143.

¹⁴⁷ Cfr. *LP*, p. 138.

perseguito da Sereni favorirebbe invece ciò che più gli interessa: una più autentica immersione nel testo.

È evidente la consonanza tra quanto Sereni intende con “preliminare” e ciò che definisce la «quota Elpenore» di Seferis, ovvero «la piattaforma esistenziale, dell’ancora indifferenziato, del non percepito appieno, o dell’appena percepito per via sensoria».¹⁴⁸

In tutto il lavoro critico di Sereni prevale un approccio fortemente antidogmatico, che fa centro sull’esperienza diretta del mondo mutevole e in divenire, e che, come si è accennato più volte, appare di chiara ascendenza fenomenologica.¹⁴⁹ Così Sereni arriva a focalizzare la misteriosa ma imprescindibile fase latente che precede la scrittura. Questa tendenza appare con particolare urgenza e compattezza in *Lecture preliminari*, ma pervade diffusamente la riflessione di Sereni di questi anni. Infatti pochi mesi dopo l’uscita di *Lecture preliminari*, Sereni ripropone l’idea di un momento “preliminare” alla scrittura in termini non troppo dissimili da quelli dello scritto del ’73. L’occasione è una lezione su Petrarca tenuta a Lugano il 7 maggio 1974.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 126.

¹⁴⁹ Il tema trovò nel pensiero banfiano compiuta e articolata argomentazione intorno agli anni Trenta. Nel saggio *I problemi di un’estetica filosofica* (1932) Banfi indicò la necessità di metodologie antidogmatiche e antinormative per una reale conoscenza del mondo: «Questo atteggiamento antidogmatico e quindi antinormativo della filosofia contemporanea corrisponde del resto alle condizioni della nostra cultura. Essa sfugge al dominio di vaste ed organiche sintesi ideali, dissolve o svaluta le proprie interne strutture obbiettive, consente alle diverse forme di spiritualità una reciproca distinzione e un radicale indipendente sviluppo, con intrecci e correlazioni insospettate [...]. Per comprendere questa vivente realtà nella sua intima legge di sviluppo e nell’intreccio delle sue infinite variazioni è chiaro che il pensiero deve rinunciare ad ogni pretesa normativa, – rinunciare alla saggezza, che sembrò essere il suo fiore e il suo premio – eliminare da sé le valutazioni parziali che determinano intuitivamente il sistema dei concetti, elevarsi a tale libertà e universalità teorica da integrare secondo una pura sistematica razionale i vari punti di vista, i vari oggetti, i vari problemi della riflessione, togliendoli dal loro isolamento dogmatico, così che i diversi aspetti, piani, scorci del reale che essi presentano vengano componendosi secondo una prospettiva sempre più unitaria e insieme più ricca» (cfr. A. Banfi, *I problemi di un’estetica filosofica*, «La Cultura» (1932); ora in *Id.*, *I problemi di un’estetica filosofica*, a cura di Luciano Anceschi, Firenze, Parenti, 1961, pp. 5-6). Il metodo è considerato fondante dell’estetica filosofica e permette di comprendere il sistema di rapporti che regolano il reale: «Questa – ed essa è appunto l’estetica filosofica – non ha da imporre ideali, da giustificare norme da fissare criteri di valutazione. Ideali, norme, criteri, nella loro concreta funzione, sono piuttosto oggetti della sua analisi, che mira a porre in luce i rapporti tutti determinati la struttura del mondo estetico nella varietà dei suoi piani e dei suoi contatti, sino a risalire, per un processo di sempre crescente integrazione, alla legge che esprime la continuità dinamica di tale struttura, l’unità vivente dei rapporti tutti che determinano la realtà e il senso dei contenuti del mondo estetico» (cfr. *ivi*, pp. 8-9).

Spicca ancora il riferimento alla «fascia», o «zona», mobile e interrogante antecedente alla scrittura:

tra il vivere e lo scrivere viene a formarsi come una fascia intermedia, una zona di riposto, un paese immateriale abitato da alcuni fantasmi [...]. Non appena un'opera, grande o piccola che sia, prende corpo davanti al suo responsabile e fino a quando questi serbi l'illusione di un'udienza e di un destinatario, o di un interlocutore, non è raro che un colloquio s'instauri invece e si svolga tra autore e opera stessa.¹⁵⁰

Indagare questa fase «preliminare» implica una posizione ancora più radicale nei confronti dell'opera. Sereni infatti assume il testo come elemento-chiave, vuole entrare nella sua «vita», e la stessa rivendicazione del ruolo di «lettore» va in questo senso. Però Sereni estende l'indagine a ritroso, addentrandosi nelle regioni “preliminari” della testualità. Perciò, pur nelle abituali forme attenuative («Il “lettore idoneo” riconosce con ciò di situarsi in una posizione subalterna, ma anche preliminare, rispetto a chi fa opera critica dedicando ogni sua attenzione alla “vita del testo”»)¹⁵¹ integra la sua lettura con l'interessante prospettiva «preliminare» che corregge e integra la stessa indagine testuale, stilistica e

¹⁵⁰ La conversazione su Petrarca si tenne presso la Biblioteca Cantonale di Lugano il 7 maggio 1974, fu trascritta e pubblicata per la prima volta sul «Corriere del Ticino» il 22 giugno 1974 con titolo «*Si dolce è del mio amaro la radice*»; nello stesso anno fu ristampata in Italia in altri quotidiani (*Amati, Laura come io t'amo*, «Il Giorno», 14 luglio) e a Zurigo (*Petrarca: In seine Fiktion seine Wahrheit*, «Neue Zürcher Zeitung», 21 luglio); nel '75 a Buenos Aires (*Petrarca: en su ficción, su verdad*, «La Nación», 5 gennaio); e sempre nel '75 in due interventi del poeta: all'Università di Pavia il 14 maggio e a Gargnano il 13 luglio. Nel 1975, fu raccolta in volume per il sesto centenario della morte di Petrarca (in *Francesco Petrarca nel VI centenario della morte*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1976, pp. 69-78) con il titolo *Petrarca, nella sue finzione la sua verità*. Sereni riprese ulteriormente il testo nel 1980: il 2 aprile a Modena e il 3 settembre a Milano durante una Festa dell'Unità. Proprio la relazione di Modena suscitò l'interesse di Anceschi, che nella lettera del 14 ottobre 1980 ne chiese a Sereni il testo e avanzò una proposta di pubblicazione sul «verri»: «Aspetto le tue cose – di cui finora nulla mi è giunto. Tutto mi interessa – ovviamente – ma IL LAVORO DEL POETA fa parte anche (mi pare) dei miei interessi specifici. Miei allievi di Modena mi dicono di aver sentito una tua (molto bella) lettura del Petrarca. Si potrebbe avere per il “verri”?» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 343). La pubblicazione sulla rivista di Anceschi non si realizzò e tre anni dopo, il 26 gennaio 1983, Sereni ne chiarì le ragioni: «Dovresti aver ricevuto una mia prosa, della quale tu con pochi altri conosci bene il “background”. E riceverai a giorni il *Petrarca*, in una “plaque” offertami da Neri Pozza. Me l'avevi chiesta per il “Verri”, ma non l'avrei mai voluta pubblicare in una sede di studio. In edizione speciale numerata fuori commercio mi lascia tranquillo: può passare come una piacevolezza offerta agli amici. Sono certo che anche questo verrà da te compreso» (cfr. *ivi*, p. 352). Dopo l'edizione di Neri Pozza (V. Sereni, *Petrarca nella sua finzione la sua verità*, Vicenza, 1983, pp. 9-27) e dopo la morte del poeta, la conversazione petrarchesca fu ripresa in SG, pp. 127-146 (cfr. *Bibliografia delle prose di Vittorio Sereni*, a cura di Barbara Colli, in TP, pp. 500-501). Ora l'intervento è pubblicato da Giulia Raboni in PP, pp. 923-937.

¹⁵¹ Cfr. LP, p. 138.

filologico-genetica, che, pur testimoniando fasi antecedenti alla stesura definitiva e stadi ancora mobili e in divenire, non appare sempre del tutto soddisfacente. Sereni si concentra nella focalizzazione del misterioso lavoro “preliminare” in cui scatterebbe il processo fondamentale di ripresa e messa a fuoco dell’«esperienza individuale».¹⁵²

I.8 Nuclei e aspetti dominanti della raccolta

Segue qui una rassegna di alcuni dei nuclei dominanti che si rilevano in *Lecture preliminari*: perlopiù una serie di motivi-guida che orientano regolarmente Sereni nell’approccio ai testi e che testimoniano le nitide e costanti linee del suo approccio di «lettore», esplicitate in parallelo anche nelle lettere agli amici e nelle numerose interviste. Esse sono tutt’uno con la formazione e con il temperamento stesso di Sereni e ne costituiscono altrettanti tratti connotanti.

I.8.1 Il rapporto con l’ermetismo, con Montale (e con Bertolucci).

Uno dei temi che si riscontra in *Lecture preliminari* è il riferimento frequente al rapporto con gli ermetici, coinvolgendo come modello oppositivo Montale. Non a caso il libro si apre con *In margine alle «Occasioni»*, che nel 1940, un anno prima della pubblicazione di *Frontiera*, fa luce, sia pure indirettamente, sulla posizione di Sereni rispetto all’ermetismo e propone considerazioni fondamentali per tutta l’opera sereniana. È ben noto che i rapporti di Sereni con il gruppo fiorentino furono stretti sia per l’amicizia che lo legava a molti suoi esponenti (Parronchi, Bigongiari e Luzi ne sono un chiaro esempio) sia, e soprattutto, per la presenza in *Frontiera* di un linguaggio che per molti tratti richiama da vicino la lezione ermetica, pur non aderendovi completamente.¹⁵³

¹⁵² Cfr. *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit..

¹⁵³ La vicinanza è stata rimarcata recentemente da Clelia Martignoni (*Ermetismo, dintorni, processi genetici, processi inventivi*, in *L’Ermetismo e Firenze*, cit., pp. 663-670) e da Niccolò Scaffai, che nel saggio *L’orizzonte preconstituito* segnala l’ambivalenza del rapporto tra il poeta di Luino e i fiorentini: se infatti la volontà di mantenersi distante dall’estetica ermetica è dichiarata a più riprese, d’altra parte Sereni guardò sempre a quell’orizzonte (cfr. N. Scaffai, *L’orizzonte preconstituito. Sereni di fronte all’ermetismo*, in *L’Ermetismo e Firenze*, cit., pp. 707-716). Da osservare che già Dante Isella, nel fondamentale saggio sulla lingua poetica di Sereni del 1985, metteva in evidenza l’interessante ambiguità delle prime raccolte di Sereni, se confrontata con l’esperienza ermetica: «Si è sempre dibattuta la questione dell’appartenenza o non appartenenza del primo Sereni all’area dell’ermetismo coevo, perlopiù per negarla sul fondamento di

La recensione di Montale e la messa in rilievo della sua attenzione ai *realia* sono funzionali a Sereni per individuare come elemento fondante della poesia proprio quest'aspetto: il rapporto con il mondo reale e oggettuale.¹⁵⁴ L'*incipit* dello scritto è indicativo della "lettura" sereniana delle *Occasioni*:

Una larga seppure indiretta piet , un'acuta chiaroveggenza esercitata sui fatti della vita, tale da superare desolatamente gli oggetti ma spesso arrendevole alla loro possibilit  d'esistere, cos  da diventare un'amorosa veggenza: in questo sembra consistere il dono delle *Occasioni*.¹⁵⁵

È evidente la divergenza rispetto all'esperienza ermetica, da cui Sereni intende smarcarsi, facendo affiorare la propria costante e indocile «ansia d'inappartenenza»¹⁵⁶ gi  dai primi anni Quaranta. La lettura in chiave antiermetica della poesia di Montale compiuta da Sereni valorizza in Montale ci  che Sereni chiama la «non-poesia», ci  l'approccio a concretezza e "terrestrit " materiale, e l'accoglienza nei versi di una fase "prepoetica" generalmente lasciata in ombra. Sereni riprende, ma ridefinisce totalmente il celebre sintagma crociano,¹⁵⁷ individuando in questo ambito la cifra propria della poesia montaliana:

un'opposizione tra la "poetica della parola" degli altri e la "poetica degli oggetti" sua e dei suoi [...]. Resta per  il fatto che proprio questa esigenza di chiudere in contorni fermi la propria inquietudine esistenziale determina un'individuazione rigorosamente riduttiva dei *realia* e dei materiali adibiti a nominarli. Sicch , sia pure per eterogenesi dei fini, il risultato, in *Frontiera* e nel *Diario* del '47,   una lingua poetica diversa, ma non meno aristocraticamente selettiva di quella degli adepti dell'orfismo fiorentino» (cfr. *Poesie*, p. LXXVI).

¹⁵⁴ Solo due anni prima, nel 1938, Sereni recens  su «Corrente» le poesie di Alfonso Gatto. Lo scritto mostrava l'attenzione e la simpatia di Sereni per l'ambiente ermetico, tuttavia gi  in quel caso emergeva come istanza centrale il rapporto del poeta con il mondo, o per dirla con Sereni, tutto il «tributo di scrupolo alle circostanze temporali e spaziali», che rinvia allo scritto futuro su Montale, anticipandone gli elementi (cfr. *Su Alfonso Gatto*, «Corrente di Vita Giovanile», 15 aprile 1938, p. 3; ora in G. Desideri, *Antologia della rivista «Corrente»*, con testimonianze di E. Treccani, G. Ferrata e A. Lattuada, Napoli, Guida Editori, 1979, pp. 41-46). Le pagine di Sereni sono riportate qui in *Testi*, pp. 209-213.

¹⁵⁵ Cfr. LP, p. 7.

¹⁵⁶ La definizione   ancora di Niccol  Scaffai, cfr. *L'orizzonte precostituito*, cit., p. 708.

¹⁵⁷ Si tratta di una ripresa polemica dell'estetica crociana, estetica certamente molto lontana dalla visione di matrice fenomenologica tipica di Sereni, come ha indicato con chiarezza Davide Colussi nel saggio del 2014 *Altri appunti sulla lingua di Sereni critico* («Strumenti critici» XXIX (2014), p. 248; ora in D. Colussi, *Lingua e stile del Sereni critico*, in Id. *Stili della critica novecentesca*. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni, cit.).

La sua «non-poesia» insomma, non nel senso di poesia sbagliata o non raggiunta, ma nell'altro, ormai chiarito, di poesia fedele alle proprie origini terrestri, alle difficoltà che l'hanno condizionata, alle *occasioni* che l'hanno favorita.¹⁵⁸

L'attenzione agli oggetti in poesia come si è visto è un nodo centrale per Sereni, dagli studi universitari, improntati dal magistero di Banfi, che in primo luogo sollecitò il poeta verso il dato di realtà. Su questo tema si concentrano le prime riflessioni (risalenti al 1935) condivise con gli amici del gruppo milanese, a riprova sia della centralità attribuita alla questione in un momento in cui il gusto ermetico, astrante e rarefatto, era dominante, sia della comune sensibilità del gruppo. Pensiamo in particolare alla lettera del 9 novembre 1935 indirizzata al sodale e condiscipolo Luciano Anceschi, dove Sereni rivela:

si sono cambiati anche gli oggetti del mio mondo; tendo a rendere i termini concreti il più possibile; mi sono abituato a considerare la poesia come approfondimento di momenti che nel romanzo rimangono necessariamente sommersi. Impossibile perciò astrarre da un certo ambiente.¹⁵⁹

Si può intravedere in queste parole il primo frutto della lezione di Banfi (con cui ricordiamo che Sereni si laureò nel '36), che aveva contribuito ad avvicinare i suoi allievi al romanzo. La propensione fortissima verso le “cose” e il bisogno di un «senso oggettivo» sono ribaditi a Giancarlo Vigorelli, in una notissima lettera del 25 gennaio 1937:

Io in poesia sono per le “cose”; non mi piace dire “io”, preferisco dire “loro” [...]. 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.¹⁶⁰

La riflessione sugli ermetici tuttavia non riguardò solo gli anni giovanili intorno all'elaborazione e poi all'edizione di *Frontiera*, ma si protrasse anche nei difficili eppure laboriosi anni Cinquanta. Infatti Sereni incluse in *Letture preliminari* anche la recensione alla *Capanna indiana* di Bertolucci, scritta nel 1951, dopo più di dieci anni dall'intervento su Montale. Interessanti a questo proposito le parole pronunciate nel 1976 in occasione del Premio «Città di Monselice», che registrano il superamento dell'ermetismo e la stanchezza del

¹⁵⁸ Cfr. LP, p. 9.

¹⁵⁹ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 34.

¹⁶⁰ Cfr. *Poesie*, p. 308.

«brodetto postermetico». Si veda questo passo dove è importante il riferimento polemico alla nascente «poesia “engagée”» parallela al neorealismo:

Gli anni cinquanta erano stati per me anni di inattività o piuttosto di aridità. Il brodetto postermetico mi aveva saziato. Dall'altra parte avevo visto non senza malessere crescere e declinare presto insane velleità di poesia “engagée” alimentata dalla moda neorealista, fruttifera in parte nel cinema e già molto meno nella narrativa.¹⁶¹

In questo caso la messa in rilievo dell'autonomia di Bertolucci già dalle prime prove poetiche nei confronti del gruppo ermetico ha una funzione particolare e specifica. Se infatti l'esperienza eccellente di Montale era utile a Sereni per rivendicare la sua vicinanza rispetto a una poetica già illustre in cui si riconosceva, l'esempio del circa coetaneo Bertolucci muoveva in diversa direzione:¹⁶² Sereni qui non segnalava un modello, bensì valorizzava l'indipendenza di un poeta della propria generazione dai canoni ermetizzanti allora in voga, e il legame molto vivo di Bertolucci con grandi modelli europei:

Quei versi, s'è visto, sono del '29, scritti a diciott'anni. Sono l'opera di un precoce che poi non ha avuto fretta e che tra l'altro doveva essere precoce anche come lettore: coi suoi bravi francesi e inglesi e americani più o meno recenti, non ignaro certo di quanto si veniva producendo in Italia in quegli anni. Bertolucci esordiva dunque quasi alla macchia in un periodo in cui il gusto che venne poi detto ermetico era ben lungi dall'aver assunto agli occhi dei lettori e poeti in erba – e tanto più del pubblico – una precisa fisionomia.

[...] Chi scrive lesse per la prima volta Bertolucci nel 1936 e fu colpito dal trovarlo tanto libero, tanto poco preoccupato della parola essenziale, della carica evocativa, dell'analogia, del «canto».¹⁶³

¹⁶¹ Cfr. V. Sereni, *Il mio lavoro su Char*, in R. Char, V. Sereni, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con la Presentazione di P. V. Mengaldo, a cura di E. Donzelli, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. 5. Il testo è stato ripreso quasi integralmente nel testo della conversazione *René Char: il termine sparso del ciclo di radio Monteceneri Poesie come persone* (cfr. D. Circello, *Vittorio Sereni, “Poesie come persone”: documenti inediti ed interpretazioni radiofoniche alla RSI*, Università della Svizzera italiana, febbraio 2013, p. 59).

¹⁶² Nella recensione Sereni sottolinea anche il precoce interesse di Montale verso Bertolucci, quasi a indicare un'ideale continuità tra le due generazioni: «Non per nulla Montale fu tra i primi, o addirittura il primo, a puntare per iscritto su Bertolucci, a riconoscerli “vena, fantasia, respiro”» (cfr. LP, p. 35).

¹⁶³ Cfr. *ivi*, p. 34.

L'esperienza dell'amico sembra quindi incontrarsi fecondamente con il desiderio di Sereni di non appiattirsi su "scuole" o "movimenti", ritenuti limitanti, e dimostra di fatto l'efficace percorribilità di vie alternative all'ermetismo.

L'insofferenza per ogni forma rigida di categorizzazione poetica, che portò Sereni a rifiutare nettamente l'adesione a gruppi, fu del resto sempre una sua caratteristica: esempi eloquenti emergono anche dai carteggi con Roberto Pozzi e con l'amico Anceschi. In particolare la dura lettera del 1941 a Pozzi è interessante ancora per la collocazione di Sereni rispetto agli ermetici e al fraintendimento che secondo il poeta si era generato nell'assunzione della categoria "ermetismo", che Sereni riteneva addirittura fuorviante, anzi, persino «inesistente». Sereni discute inoltre l'equazione vulgata e generica tra "ermetismo" e poesia oscura, poesia «che non si capisce», precisando che, qualora si ricorra a questa accezione larghissima del termine, vi entrerebbero di diritto non solo gli ermetici stetti, ma «gli ultimi cinquant'anni di poesia» anche europea (da Rilke e George, da Mallarmé a Rimbaud, da Ungaretti a Montale a Eliot).¹⁶⁴

I.8.2 *Guerra e prigionia*

Il trauma mai superato della guerra e della prigionia, rimasto indelebile nei versi e nelle prose inventive, entrò pure nella prosa critica, seppur con incidenza minore. *Lecture preliminari* presenta due saggi concentrati sul ricordo doloroso della cattività e degli avvenimenti legati a quel tragico periodo: *Il campo 29* e *Ritorno dalla notte*.¹⁶⁵ I testi furono scritti a distanza di molti anni l'uno dall'altro,

¹⁶⁴ Nella lettera a Roberto Pozzi, Sereni ribadisce in modo risoluto la sua distanza dall'ermetismo: «io non sono né voglio essere un alfiere o un chierico della "poesia ermetica. Questi tutt'al più sono estri dei vent'anni, dell'età in cui si è più esposti alle tentazioni e alle mode. In secondo luogo: la *poesia ermetica*, in quanto tale, non esiste e nessuno s'è mai sognato di farla. L'ha trovata qualche critico che non ha saputo orientarsi di fronte a certe manifestazioni del nostro tempo, per lui incomprensibile, e che molto comodamente sono state catalogate e passate agli archivi sotto tale formula. La formula adesso gira l'Italia e ha fatto fortuna; per cui "libro ermetico" significa ormai "libro che non si capisce", che è un curioso modo di sbarazzarsi di ciò che si legge. Ora, seguendo un tale criterio, mi domando dove finirebbero gli ultimi cinquant'anni di poesia; non dico italiana ma europea. Che cosa dovremo pensare di Rilke e George in Germania, di Mallarmé e Rimbaud in Francia, di Ungaretti e Montale in Italia, di T. S. Eliot in Inghilterra? Non ermetici, ma ermeticissimi» (cfr. *Sereni – Pozzi*, pp. 87-88). La lettera è citata più estesamente nel paragrafo della tesi. II.1 *In margine alle «Occasioni»*, pp. 75-80.

¹⁶⁵ Anco Marzio Mutterle ha individuato forse per primo l'attenzione molto vivace di Sereni per la storia anche in campo critico: «Ciò [l'importanza del quadro storico nello scritto su Apollinaire] aiuta a rimuovere subito ogni dubbio verso presunte evasività, da

come recensioni di due libri molto dissimili, *Il campo 29* di Sergio Antonielli (1949) e la *Tregua* di Primo Levi (1963).

La recensione del 1949 al romanzo di Antonielli uscì pochi anni dopo il *Diario d'Algeria*, quando l'esperienza africana era ancora bruciante per il tenente Sereni, che assimilò per analogia la vicenda del protagonista del romanzo (recluso nell'India settentrionale) e la propria prigionia. Così si esprime Sereni nella recensione:

Se poi il lettore è di quelli che sono passati attraverso un'analogia esperienza, non potrà non riconoscersi, e insieme ritrovare un'epoca, una piega mentale, certi moti d'anima propri e avuti in comune con altri, per quanto incredibili o addirittura memorabili li abbiano resi il ritorno alle normali condizioni di vita e la più o meno compiuta acclimatazione nel mondo che s'è venuto nel frattempo formando.¹⁶⁶

La valutazione di Sereni è quindi influenzata esplicitamente dalla propria vicenda personale. A questa altezza cronologica lo *status* del prigioniero descritto da Antonielli appare a Sereni caratterizzato dall'assenza di un nemico facilmente individuabile o di condizioni fisiche ed esterne estreme (violenza, denutrizione, sterminio). In questo contesto il prigioniero non riuscì a sviluppare forme di resistenza o «un'illusione di eroismo»,¹⁶⁷ ma andò invece incontro allo «smarrimento di sé»,¹⁶⁸ alla perdita della propria identità (proprie anche del Lager, come Sereni non sembra aver colto con chiarezza, ma come *Se questo è un uomo* comunicava con tragica evidenza già nel '47, nell'edizione De Silva, e solo nel '58 nella ben altrimenti diffusa edizione einaudiana). La «febbre del filo spinato» nel 1949 è considerata Sereni la condizione peggiore a cui un prigioniero potesse andare incontro. Perciò Sereni arriva a porre paradossalmente sullo stesso piano questa particolare «segregazione» rispetto ad altre esperienze ben più drammatiche e memorabili (il riferimento ai Lager nazisti è evidente: «il senso cocente di quella vitalità male impiegata e peggio spesa, ma pur sempre presente e disponibile, quanto più impossibilitata a incidere su una qualunque realtà, quanto

parte di Sereni critico, nei confronti di una volontà di testimonianza storica: la storia è sempre presente, anche a livello tematico, in maniera esplicita negli interventi sui testi dedicati a esperienze dei campi di prigionia, come *Il campo 29* di Sergio Antonielli (1949) e *La tregua* di Primo Levi (1964)» (cfr. A. M. Mutterle, *Nota per Sereni critico*, cit., pp. 408-409).

¹⁶⁶ Cfr. LP, p. 13.

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 14.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

più sprovvista di quelle occasioni e di quegli appigli che l'alimentarono in altri – nei prigionieri tedeschi, ad esempio – sotto forma di *resistenza*»¹⁶⁹.

Nel 1964, recensendo Levi, e riarticolarlo la sua lunga e acuta meditazione sulla propria esperienza e, più in generale, sul dramma sconvolgente della guerra, Sereni ritornò sul tema con ben maggiore consapevolezza, affrontandolo da un altro punto di vista. La recensione a Levi infatti apparve qualche mese prima della seconda edizione, accresciuta e rivista,¹⁷⁰ del *Diario d'Algeria* e della pubblicazione degli *Strumenti umani*, in cui la tematica dell'orrore della guerra è sottilmente pervasiva. La riflessione di Sereni sulla Shoah si fece più diretta e stringente verso la metà degli anni Sessanta, come testimoniano con chiarezza tre scritti importanti tra poesia e prosa: l'elaborazione del bellissimo trittico poetico *Dall'Olanda* degli *Strumenti umani*, che precede la recensione di Levi di soli tre anni (come si evince dall'*Apparato* di Isella);¹⁷¹ la stesura e la pubblicazione della poesia *La pietà ingiusta* nel '64;¹⁷² e, lo stesso anno, l'edizione scheiwilleriana dell'*Opzione*. Il forte interesse per il tema concentrazionario si collocò non casualmente in un momento in cui la riflessione sulla Shoah aveva conosciuto un nuovo e determinante impulso, grazie a numerose pubblicazioni molto documentate: in *Ritorno dalla notte* Sereni menziona le opere di Gerald Reitlinger¹⁷³ e di Domenico Tarizzo,¹⁷⁴ oltre che il *Diario di Anne Frank*¹⁷⁵ e il

¹⁶⁹ Cfr. LP, p. 15.

¹⁷⁰ La *Nota* a DA² precisa gli interventi occorsi in vista della ristampa: «La prima edizione del *Diario d'Algeria* uscì a Firenze, dall'editore Vallecchi, nel 1947. Questa che ne ripropone parzialmente mutato l'antico disegno, ha ommesso “Vecchi versi a Proserpina”, ascrivibili al tempo di *Frontiera* (in una ristampa anche solo ideale di quel primo libro), e “Via Scarlatti” che ho voluto collocare in apertura a *Gli strumenti umani* (Torino, Einaudi, 1965). Una terza poesia, “Pin-up girl”, ritorna qui in un testo tanto più breve (ma alcuni dei versi eliminati sono stati rifusi sotto il titolo “Villa Paradiso”); due altre infine (p. 33 [*Lassù dove di torre*] e 37 [*Rinascono la valentia*]), ricompaiono nella versione in cui le ho già riprese ne *Gli immediati dintorni* (Milano, Il Saggiatore, 1962)» (cfr. *Poesie*, p. 418). Ma cfr. per chiarezza le tabelle comparative analitiche allestite da Isella che mettono a confronto le tre edizioni di F (cfr. *Poesie*, pp. 285-286).

¹⁷¹ Cfr. *Poesie*, p. 622.

¹⁷² Negli appunti per SU¹ *La pietà ingiusta* è datata «giugno '64» e lo stesso anno venne inclusa all'interno dell'*Opzione* (pp. 61-63). Tuttavia dalla lettera a Fortini del 19 settembre '63 emerge che *La pietà ingiusta* era già in fase di elaborazione un anno prima della pubblicazione (cfr. *Poesie*, pp. 626; 632).

¹⁷³ L'edizione italiana dell'opera di Reitlinger uscì nel '62 (cfr. G. Reitlinger, *La soluzione finale: il tentativo di sterminio degli ebrei d'Europa 1939-1945*, Milano, Il Saggiatore, 1962).

¹⁷⁴ D. Tarizzo, *Ideologia della morte. Storia e documenti dei campi di sterminio*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Diario in figure di Charlotte Salomon.¹⁷⁶ Negli stessi anni, poi, oltre alla diffusione delle più note tesi negazioniste a opera, tra gli altri, di Smith e di Rassinier, è da ricordare l'edizione di un'opera capitale come la *Banalità del male* di Hannah Arendt, nata dal terribile processo Eichmann (1961) di Gerusalemme, che, seguito in diretta dalla Arendt, sconvolse l'opinione pubblica.¹⁷⁷ Fu probabilmente il radicale rinnovamento di questo dibattito, con una messe diffusa di nuove notizie, a raggiungere in profondità Sereni, sempre sensibilissimo al riguardo.

Nella recensione al libro di Levi la prigionia del Lager presa in esame condusse Sereni a ritrattare (nella citazione che segue Sereni scrive proprio «sbagliavo di grosso») le dichiarazioni distorte contenute nella recensione ad Antonielli del '49:

Una analisi più fredda porta a considerare l'organizzazione, la regola con cui si poneva mano alla costruzione di un mondo uniforme, atemporale, subumano: una specie di ipotesi atroce di una «nuova» forma di vita senza individui, quasi un'anticipata – e a sua volta atroce – parodia di una società senza classi. È accaduto a me, diversi anni or sono, raffrontando due diverse condizioni di prigionia a proposito del primo libro di Sergio Antonielli, di ravvisare nella condizione dei deportati in terra tedesca una possibilità d'illusione d'eroismo, di partecipazione indiretta alla lotta aperta che continuava nel mondo.

Sbagliavo di grosso.¹⁷⁸

La perdita dell'identità emerge ora nettamente alla coscienza come uno dei tratti distintivi più terribili degli stessi campi nazisti. Sereni segnala però un'importante differenza: se nei campi di lavoro degli Alleati lo «smarrimento di

¹⁷⁵ Cfr. *Il diario di Anne Frank*, Milano, Bompiani, 1958.

¹⁷⁶ Cfr. *Charlotte. Diario in figure di Charlotte Salomon 1917-1943*, Milano, Bompiani, 1963.

¹⁷⁷ Dopo il periodo immediatamente postbellico in cui fu grande l'attenzione al problema dello sterminio nazista, negli anni successivi si assisté a un progressivo affievolirsi del dramma nella coscienza comune. Si rafforzarono contemporaneamente le cosiddette tesi negazioniste, che proprio tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta assunsero grande rilievo per via di due pubblicazioni in particolare: il periodico *The Cross and the Flag* su cui Gerald Smith nel 1959 sostenne che gli ebrei d'Europa non erano stati sterminati, ma erano emigrati in America; e, nel 1964 – lo stesso anno della recensione di Sereni – *Le drame des Juifs européens* di Paul Rassinier che negava l'esistenza e l'utilizzo delle camere a gas. Non si sa se Sereni abbia letto questi libri, ma la diffusione di queste tesi suscitò certamente un serrato dibattito, tale da colpire la sensibilità del poeta. Nel 1961 si svolse a Gerusalemme, come si è anticipato, il processo Eichmann, che ebbe vastissima risonanza mediatica. Nella *Banalità del male* Hannah Arendt raccolse gli articoli scritti durante il processo per il «New Yorker». L'edizione italiana della testimonianza-saggio della Arendt uscì per la prima volta nel 1964 (cfr. H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1964): se Sereni non poté leggere il saggio prima della recensione a Levi certamente ne percepì gli echi e i dibattiti.

¹⁷⁸ Cfr. LP, p. 87.

sé» era una conseguenza della cattività, nel Lager l'annullamento dell'individuo fu cinicamente programmato come strumento necessario per evitare rivolte o atti di resistenza da parte dei prigionieri (perciò furono predisposte una serie di misure volte ad annullare ogni elemento di distinzione, che investivano l'intera vita del prigioniero dall'ingresso nel campo allo smaltimento del corpo dopo la morte).

Il tema della guerra è presente in modo meno violento, ma sempre notevole, in altri due scritti, in cui alla figura del prigioniero si sostituisce quella del soldato appartenente all'esercito regolare della prima guerra mondiale nella *Stagione violenta* (su Apollinaire) e del militante nelle truppe della Resistenza francese in *Feuillets d'Hypnos*.

Nel primo caso, l'esperienza richiamata è quella della prima guerra mondiale e, più propriamente, della guerra al fronte. Oltre a ricordare Apollinaire che vi perse la vita, la guerra trova forma nell'immagine di uomini che corrono in battaglia sfidando la vita e la morte, metafora della velocità quasi inebriata dei versi del poeta francese:

Si pensi ora all'effetto di certe riprese filmate di episodi della prima guerra mondiale, della rivoluzione d'ottobre, degli stessi esordi del fascismo in Italia. Sembra che gli uomini corrano con gioia ad ammazzare e farsi ammazzare. Di pari passo corrono via i versi di Apollinaire, che non hanno mai come mira culmine o meta l'assoluto della parola, né mai puntano a un'immagine unica, essenziale, insostituibile, ma si incanalano in un flusso di parole verso una foce provvisoria o una pluralità di foci riproposte da una poesia all'altra.¹⁷⁹

Con *Feuillets d'Hypnos* siamo nel mezzo della Resistenza francese: l'io è tutt'altro che escluso dalla Storia e non rischia la perdita dell'identità; al contrario, prende parte direttamente, e a seguito di un atto volontario, alle vicende del conflitto. Char incarna un modello opposto a quello del prigioniero passivo e inerte e antitetico all'esperienza biografica di esclusione e alienazione vissuta da Sereni.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Cfr. LP, pp. 92-93.

¹⁸⁰ La nota di Sereni mette in rilievo la volontarietà della scelta di Char: ««Nell'azione fugace e impietosa – scrive un suo biografo e testimone – il poeta ha trovato le regole più durature di un'etica d'eccezione che non esita ad associare al quotidiano». Ed aggiunge: «Fu con piena consapevolezza dei rischi immediati come del pericolo che la qualità umana correva per il futuro che Char, sostenendo la lotta partigiana, decise di puntare sull'uomo e sul suo valore»» (cfr. LP, pp. 101-102).

Inoltre Sereni commenta che la scrittura per Char non nasce dalla necessità di testimoniare una realtà “altra” o di privazione, e non esprime il superamento delle vicende belliche. L’equazione tra poesia e realtà avrebbe «altre radici e altro peso»: infatti, a differenza della letteratura resistenziale italiana, i *Feuillets d’Hypnos* nascono nel contesto della guerra civile, ma non ne sono determinati e “condizionati”:

Le facili equazioni tra poesia, libertà e realtà che hanno formato presto la retorica resistenziale e che ci hanno afflitto per alcuni anni anche dopo, finivano col costituire una giustificazione capziosa alla poesia o meglio al suo permanere nel bel mezzo dell’azione e del suo riflusso. La combattuta, messa continuamente in forse, rimessa continuamente in gioco identificazione di poesia e realtà aveva, ha in Char altre radici e altro passo. Viene da più distante, non s’imbatte nella resistenza ma la assorbe e la ripropone più in là. Non ne è condizionata, ma se ne alimenta.¹⁸¹

I.8.3 *La “crisi”*

Ha un ruolo centrale nella riflessione di Sereni nel dopoguerra il concetto di “crisi”, intorno a cui si sviluppano le recensioni raccolte nell’intelligente trittico “narrativo” *Tre crisi degli anni Cinquanta* (inclusivi di scritti su Landolfi, Buzzati e Comisso). Come è noto gli anni Cinquanta rappresentano per Sereni un periodo di sfiducia, ma nel contempo di profondo, lento, tormentato riassetto della propria poesia. Sono anni di apparente inattività pubblica sul versante della scrittura, salvo le edizioni sparse di poesie in più sedi, ma decisivi per il riassetto del suo lavoro che cerca inquietamente nuove strade, come apparirà nel 1965 negli esiti altissimi degli *Strumenti umani*. In questi anni Sereni si interrogò sulle possibilità e sulle ragioni della propria scrittura e, indotto dalle proprie difficoltà creative, sul rapporto tra lo scrittore e la società. Il tormento di questi difficili anni è testimoniato in modo esemplare e sofferto nel bellissimo scritto *Il silenzio creativo* del ’62¹⁸² ed emerge anche in più circostanze dalle confidenze agli amici contenute nei carteggi, specie quello con Luciano Anceschi.¹⁸³

¹⁸¹ Cfr. LP, p. 104.

¹⁸² *Il silenzio creativo*, che uscì per la prima volta in ID¹, descrive puntualmente la crisi poetica e identitaria di Sereni di quel decennio. Riporto di seguito un passaggio in cui si mette in evidenza dolorosamente la crisi dell’attività creativa e che è anche crisi del ruolo pubblico dello scrittore: «Ma che male c’è se uno non scrive più? C’è qualcosa di vergognoso in questo? Di vergognoso non c’è che la vergogna di vergognarsi dello stato d’impotenza. Uno dovrebbe avere la forza di convertire in altro che nello scrivere l’energia che non sa più usare in quella direzione. Invece no, di solito si sente diminuito magari

In questa problematica transizione non stupisce che Sereni esplori e analizzi nel lavoro di Landolfi, Buzzati e Comisso i segni di mutamenti in atto che vede probabilmente non troppo dissimili dal proprio e del passaggio da una fase poetica alla successiva. In *Cancroregina* per Landolfi Sereni segnala l'esaurirsi di una scrittura "allegorica" e l'apertura a nuove forme di diario-confessione:

Queste cose ci racconta Landolfi, o meglio queste cose noi abbiamo desunto dal suo racconto. Che ha due momenti, due tempi di scrittura e dunque due toni [...]. Diciamo allora che qui l'allegoria è funzionale rispetto alla confessione e che questa ha luogo per effetto di un cedimento, di uno schianto addirittura di tale schermo.¹⁸⁴

Infatti, la «nausea» che contraddistingue la seconda parte del bizzarro racconto landolfiano sarebbe dovuta all'esaurirsi della vitalità del nucleo della sua scrittura precedente. Nella recensione si legge apertamente un'analogia tra la propria esperienza e quella landolfiana:

Punto difficile, che ci pare di conoscere bene, quello in cui lo scrittore non ha altra materia da utilizzare oltre la propria vicenda di scrittore. E qui è facile dire che se la prima parte è stanca e attutita nel senso che s'è visto, la seconda è peggio che stanca e reca, anche esteticamente i segni della nausea.¹⁸⁵

Allo stesso modo anche in *In quel preciso momento* di Buzzati, autore sempre sostanzialmente fedele alle proprie tematiche e molto meno "problematico" di Landolfi, si distinguerebbero due differenti fasi, nel segno dell'«addio alla

socialmente; segno che prima riteneva di avere rilievo sociale per effetto della qualifica di scrittore, di dovere a ciò la propria identità. Al limite, il sentimento di destituzione che ne deriva sfiora la contraddizione e l'assurdo, cade in un giro vizioso: posto che si scriva se si ha qualcosa da dire, uno che non ha niente da dire soffre di non scrivere più, di non essere più uno scrittore... Finisce la vita per questo? Può finire nel caso che il vizio di partenza si sia spinto così oltre, si sia propagato fino a questo punto, di aspettarsi una figura umana, una parte o un posto tra gli altri dalla qualifica di scrittore» (cfr. ID¹, pp. 112-113).

¹⁸³ Ad esempio, ma si potrebbe citare molto più a lungo, ecco come in data 2 settembre 1956 Sereni esprime ad Anceschi dubbi radicali sulla capacità e tenuta della propria di scrittura poetica: «debbo dirti con assoluta franchezza che sono ricaduto in una nuova crisi di sfiducia a proposito del mio "lavoro" poetico. Può darsi che tutto ciò sia passeggero e lo so che oggi conta di più essere presenti in qualsiasi modo che essere presenti con persuasione; ma per me questa persuasione è indispensabile e sarebbe peggio poi trovarmi di fronte alla freddezza o alla distrazione» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 191).

¹⁸⁴ Cfr. LP, pp. 22-23.

¹⁸⁵ Cfr. LP, p. 23.

gioventù», che secondo Sereni, determinerebbero quasi una bipartizione nel libro, la seconda parte essendo connotata da un approccio più personale ed emotivo:¹⁸⁶

Se qualcosa conferisce un'unità a queste pagine sparse è certo una tale consapevolezza, collegata o addirittura identificata con l'addio alla gioventù, al «preciso momento» in cui ci si accorge che questa se n'è andata. Di qui l'atteggiamento e il tono che danno origine all'elegia. Dove le fantasie a titolo personale finiscono, quando ne prendono voce, col convincere per forza semplice d'emozione più che certi ghirigori riflessivi o certe disancorate evocazioni, e dove un disilluso bilancio dello stato d'animo puro può apparire fin d'ora, con l'aver stretto alle radici i propri motivi prediletti, come una sosta salutare.¹⁸⁷

In entrambi i casi (Landolfi e Buzzati) Sereni individua il passaggio da una fase di lavoro chiaramente definita nei suoi caratteri dominanti a una successiva, attraverso la contrapposizione di elementi prevalenti: l'«allegoria» e la «confessione» per Landolfi, e la «confessione» e l'«elegia» in Buzzati. In Comisso, il superamento della prima stagione, in cui dominava l'elemento istintuale, avverrebbe allorché sembra affiorare «la scoperta dei sentimenti»:¹⁸⁸

La scoperta dei sentimenti, dunque, contro l'abbandono degli istinti. Sappiamo come questi termini – sentimenti, istinti – risultino dubbi, come una contrapposizione del genere, quando viene operata, non è altro che un modo provvisorio con cui l'artista dice a se stesso la propria necessaria insoddisfazione. Che arte sarebbe mai stata, quella passata di Comisso, se l'abbandono agli istinti non avesse prodotto per se stesso dei sentimenti? Un'ombra, come un principio di corruzione, è calata sull'istinto felice che l'ha fatto infelice, sì che esso reagisce

¹⁸⁶ Sereni ritiene che *In quel preciso momento* anticipi una fase diversa della scrittura buzzatiana: «Di questo libro va detto comunque che bisognerà lasciargli un posto a parte nello scaffale immaginario riservato al suo autore in attesa che altre opere colmino quella certa distanza, in senso orizzontale e non qualitativo, con cui per ora occorre tenerlo separato. La sua importanza potrà risultare appieno un giorno anche se il suo senso è ben chiaro oggi, com'è destino di certe opere apparentemente marginali, prive di una propria consistenza autonoma, che alla lunga risultano capitali rispetto alla comprensione e alla valutazione complessiva d'un autore» (cfr. LP, pp. 24-25).

¹⁸⁷ Cfr. LP, p. 28.

¹⁸⁸ Si ricorda peraltro che il ragionamento per antinomie e per opposti è fondante del pensiero banfiano (cfr. A. Banfi, *Immanenza e trascendenza come antinomia filosofica*, [1923], Alessandria, Industria Grafica O. Ferrari & C., 1924; poi in *Dibattiti filosofici*, Atti del V Congresso italiano di Filosofia (Firenze, 15-19 ottobre 1923), Città di Castello, Il Solco, 1925, pp. 150-160, e in «Rivista di Filosofia», XVI (1925), n. 2, pp. 114-124; poi in Id., *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione (1910-1929)*, a cura di L. Eletti, con la collaborazione di L. Schirollo, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1986, pp. 180-192), è quindi possibile che tracce di tale procedimento si ritrovino anche nelle note critiche di Sereni, come aveva già intuito Mutterle (cfr. A. M. Mutterle, *Nota per Sereni critico*, cit., p. 408).

dolorosamente nei suoi modi, che sono dunque ancora istintivi, ineliminabili – almeno fino ad oggi – del nucleo dell'arte di Comisso.¹⁸⁹

Un'osservazione più generale. Le *Tre crisi* vedono un elemento importante: la contrapposizione tra due poli differenti, che Mutterle a pochi mesi dalla pubblicazione di *Lecture preliminari* indicava come tratto tipico di tutta la raccolta e che è particolarmente evidente in questi testi.¹⁹⁰ Ma va detto anche quanto ancora una volta in Sereni la riflessione stessa sulla «crisi» sia influenzata dalla sua formazione fenomenologica. La «crisi», infatti, ha valore centrale nel pensiero banfiano, che la intende come momento di rottura di un equilibrio preconstituito, transizione non necessariamente pacifica tra differenti fasi culturali.¹⁹¹ La presenza di questo modello è confermata da Sereni in due interventi. Il primo, del 1965, è la *Presentazione* al volumetto *Ricerche sull'amor familiare* di Banfi, in cui Sereni riconosce incisivamente la «corroborante» influenza del maestro sulla propria identità culturale e in particolare sul concetto di «crisi»:

Molto di quanto abbiamo imparato da Banfi è certo in questi ultimi brani citati. Allo stupefatto studente che lo avvicinava per la prima volta tra il '34 e il '35 Banfi offriva anzitutto la sua corroborante nozione della *crisi*, in senso ben più generale di quella specifica, relativa all'istituto familiare, contemplata in queste pagine: nel senso cioè, positivo, della crisi della civiltà moderna per cui «la vita spirituale appare a noi non come l'armonica coerenza di atti e di pensieri in un organismo obiettivamente dogmatico dominato da valori determinatamente positivi, ma come un processo dinamico che crea e dissolve gli organismi stessi di civiltà secondo una propria legge trascendentale».

¹⁸⁹ Cfr. LP, p. 32.

¹⁹⁰ In *Nota per Sereni critico*, Mutterle segnala qui uno dei punti più notevoli dell'indagine critica di Sereni: «È proprio questa tenace resistenza verso ogni metodologia prefissata che autorizza il sospetto di un'unità più profonda sottesa a questi scritti. Essa va individuata, oltre che nella accennata indipendenza da ogni schema preconconcetto, nella tecnica di isolare nel testo considerato due momenti o tensioni contrapposti, in un'alternativa che si pone a livello esistenziale» (cfr. A. M. Mutterle, *Nota per Sereni critico*, cit., p. 407).

¹⁹¹ Vediamo una definizione di «crisi» che dà Banfi: «Per crisi s'intende qui crisi di civiltà o di cultura e ciò significa che una sintesi di cultura non presenta più un processo di evoluzione, ma di dissoluzione. Ogni sintesi di cultura è indubbiamente qualcosa di relativo e di dinamico. Il suo organismo non è mai in un equilibrio perfetto e tanto meno statico: piuttosto un equilibrio instabile, che però ha una sua legge di sviluppo e di continuità, che si pone, almeno, e ci va posto per una legge di equilibrio. Crisi può dirsi quando questo equilibrio si spezza – non si evolve – e i suoi elementi proseguono indipendentemente, così da diventare principi stabili di squilibrio, e la continuità dello sviluppo viene infranta, così che affiorano forze nuove incontrollate, mentre la possibilità di un organismo equilibrato viene messa in forse» (cfr. A. Banfi, *La crisi*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Scheiwiller, 1967).

Imbevuti quasi senza averne coscienza di idealismo, di estetismo, magari di fascismo respirato con l'aria, e dunque dei loro luoghi comuni, pregiudizi, abiti mentali e assiomi, c'imatteavamo in quella nozione di crisi e del suo senso positivo di sviluppo «infinito», là dove l'aggettivo, nel discorso di Banfi, perdeva ogni vaghezza falsamente suggestiva e si poneva nel suo significato dinamico di incessante, di mai finito: di evoluzione, del tutto estranea a meccaniche concezioni di progresso.¹⁹²

Da rilevare l'insistenza, così vicina alla poetica del Sereni maturo, sui concetti di "dinamismo", di "incessante" e "mai finito". Ancora nel 1977, Sereni rimarca l'importanza della lezione banfiana nello scritto *Per Antonio Banfi*. Qui, indagando alcuni dei nuclei principali del pensiero del proprio maestro, si focalizza nuovamente sulla «sua concezione di crisi».¹⁹³ Essa non è considerata affatto come una condizione di stallo o ripiegamento, ma secondo Banfi sarebbe la condizione necessaria per il superamento di uno *status*, anche in campo culturale. Sereni riporta quanto il filosofo scrisse nella *Crisi*:

Appare dunque questo: che se si vuole abbracciare la situazione culturale nel suo complesso oggi non si può concepire la sua unità e coerenza se non come l'unità e la coerenza di una crisi radicale, ma d'altra parte può essere considerato come una conseguenza della crisi questo: che non si possa isolare nessun campo e adagiarsi, ma si debba effettivamente concepire la cultura, se non come un tutto, almeno come un sistema di interrelazioni inscindibili, così che ogni problema si carichi su una problematica totale più estesa.¹⁹⁴

Il più generale concetto di "crisi" della cultura di Banfi non appare quindi troppo lontano da ciò che Sereni ravvisò, in termini certo più circoscritti e restringendosi all'ambito letterario, nelle tre recensioni di «Milano-sera»: la lettura delle opere in questione è posta sotto il segno e la necessità del continuo mutamento e della interrelazione tra le differenti stagioni poetiche degli autori: la «crisi», quindi, come per Banfi, rappresenta un momento fecondo di transizione e una condizione necessaria per il cambiamento.

¹⁹² Cfr. V. Sereni, *Presentazione*, in A. Banfi, *Ricerche sull'amor familiare e tre scritti inediti*, Urbino, Argalia, 1965, p. 7.

¹⁹³ Cfr. V. Sereni, *Per Antonio Banfi*, (traiamo la citazione da G. Cordibella, *Di fronte al romanzo*, cit., pp. 121-135).

¹⁹⁴ Cfr. A. Banfi, *La crisi*, con prefazione di C. Bo, Milano, Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967, pp. 126.

I.8.4 *Il lavoro di traduttore*

Le prime prove traduttorie di Sereni, stando alle sue dichiarazioni, risalgono agli anni Quaranta, quando durante la prigionia si cimentò con alcuni versi di Poe.¹⁹⁵ Fu, però, a partire dal primo dopoguerra che condusse questa attività in modo costante, occupandosi di prosa e, in misura maggiore, di poesia:¹⁹⁶ già nel 1945, in una lettera a Parronchi, esprime vivo interesse per la traduzione (ancora citando la prova su Poe),¹⁹⁷ poiché essa rappresentava un modo diverso e più profondo di leggere i testi, una manovra di avvicinamento a scrittori amati, e anche un mezzo per aggirare le dolorose difficoltà della «pagina bianca» legate alla scrittura in versi. Nel 1981 Sereni chiarì il significato per lui ricco e molteplice delle esperienze traduttive:

Tradurre non è mai stato per me un esercizio. Qualche volta una fatica, più spesso un piacere. Dell'esercizio ha avuto sempre qualche effetto benefico a cose fatte, dico in senso prevalentemente psicologico. È un lavoro rasserenante, esenta dallo sgomento della famigerata pagina bianca, che in tali circostanze si apre invece come un invito, magari sottilmente provocante: il più è fatto da un altro, può essere affrontato anche a freddo ben sapendo che in breve il calore verrà. Un nume che ci osservava dall'alto diventa via via un ospite silenzioso ma disponibile e incoraggiante.¹⁹⁸

Non stupisce quindi che nel «silenzio creativo» vissuto da Sereni negli anni Cinquanta, il lavoro di traduzione non si sia interrotto, ma al contrario sia stato uno stimolo costante, come dimostrano le carte dell'Archivio di Luino.¹⁹⁹ Quanto al «silenzio creativo», esso non fu in realtà e in profondità davvero tale. Sono anni

¹⁹⁵ Nella *Premessa* al MSM Sereni ricorda la sua prima traduzione: «A tradurre da testi altrui non avevo mai pensato fino a quando un compagno di prigionia, che leggeva l'inglese molto meglio di me ma non aveva esperienza di versi, mi passò una sua versione letterale da una poesia di E. A. Poe, pregandomi di farne una poesia italiana a suo uso e consumo, naturalmente tenendo sott'occhio l'originale inglese. La poesia è *The Conqueror Worm*, ma gli stessi versi si ritrovano inseriti nel racconto *Ligeia*» (cfr. MSM, p. V).

¹⁹⁶ Negli anni Quaranta uscirono per Mondadori le traduzioni del *Léviathan* di Green (J. Green, *Leviatan*, Milano, Mondadori, 1946) e dell'*Eupalinos* di Valéry (P. Valéry, *Eupalinos*, preceduto da *L'anima e la danza*, seguito da *Dialogo dell'albero*, introduzione di Enzo Paci, Milano, Mondadori, 1947).

¹⁹⁷ Così Sereni nella lettera a Parronchi dell'8 dicembre 1945: «Quanto alle traduzioni da fare sono a tua disposizione. Sento anzi il bisogno di fare un lavoro del genere su poeti, cosa che non ho mai tentato (e ho fatto male), se non per caso in prigionia con una poesia di Poe» (cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 58).

¹⁹⁸ Cfr. *Premessa* a MSM, cit., p. VIII.

¹⁹⁹ I materiali dell'Archivio Sereni di Luino sono stati studiati da Sara Pesatori (cfr. S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno di Milano e Luino, 24-26 ottobre 2013, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 327).

in cui Sereni molto laboriosamente e faticosamente costruisce il passaggio dal linguaggio della prima stagione ai risultati straordinari degli *Strumenti umani*. Può valere su questo, a risarcimento delle ansie dell'autore, la testimonianza e rassicurazione intelligente e amichevole di Lanfranco Caretti contenuta nella lettera a Sereni.²⁰⁰

Tornando alle traduzioni, interessa ora soffermarsi su quelle degli anni Sessanta: le *Poesie* di Williams Carlos Williams (1961)²⁰¹ e *I fogli d'Ipnos 1943-1944* di René Char (1968).²⁰² Le opere di questi due autori, pur diversissimi e con cui Sereni instaurò un rapporto molto differente (di affinità poetica con il primo, di confronto animoso e intenso con il secondo), stimolarono profondamente il traduttore a interrogarsi sulle ragioni del proprio lavoro. I saggi premessi alle edizioni sono dunque preziosi per comprendere più nel dettaglio come Sereni intendesse la traduzione, per spiegare la sua attenzione costante al testo e l'usuale tendenza a non desumere dal lavoro norme astratte e preconconcette, ma a riferirsi sistematicamente alla propria esperienza diretta.

Nello scritto su Williams, Sereni sulla scorta di Solmi²⁰³ afferma che la traduzione nasce solo dal contatto diretto, dall'«adesione», a «un testo poetico in altra lingua». La distinzione classica tra traduzione fedele e traduzione «con intento d'arte» perde valore per Sereni, che intende il proprio lavoro quasi come un corpo a corpo con il testo:²⁰⁴

²⁰⁰ Così Caretti nella lettera del 27 maggio 1962: «Avrei molte cose da aggiungere a quanto già ti ho scritto. Basti questo, per ora: non aver fretta di pubblicare il libro. Lo farai tra qualche anno, se è necessario. La tua “presenza” è assicurata dalle anticipazioni che vai facendo e che ogni lettore attento deve già avere interpretato come un fatto nuovo, e molto importante, non solo nella tua “carriera” poetica ma anche proprio nella più recente storia della poesia italiana» (cfr. C. Martignoni, *Caretti verso il Novecento*, cit., p. 41).

²⁰¹ W. C. Williams, *Poesie*, tradotte e presentate da C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1961.

²⁰² R. Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, prefazione e traduzione di V. Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

²⁰³ La riflessione di Sereni muove da questa affermazione di Solmi: «La traduzione nasce, a contatto con il testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irrimediabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua» (la citazione di Solmi è riportata nella *Musica del deserto*, cfr. LP, p. 67).

²⁰⁴ A circa vent'anni di distanza Sereni ritornò sul tema con parole analoghe, mostrando una volta di più la propria diffidenza nei confronti di ogni assolutizzazione: «Non ha alcun interesse per me il “problema” della traduzione letteraria – letterale o “d'arte”, bella infedele o brutta fedele che sia. Non lo sento cioè come un problema, pur ammettendo che dico questo perché la disputa intorno a tale tema non è pane per i miei denti, mentre può invece dar luogo a importanti verifiche in sedi specifiche di studio. Nessuna decisione preventiva, nessun disegno organico, nessuna ricognizione preliminare a supporto di chissà

Mi permetto di aggiungere – ma non si tratta che di un ulteriore momento di lavoro – che può anche nascere da una specie di appassionata scommessa del traduttore con sé medesimo sul testo preso di mira, oggetto in sé compatto, sulle prime non scalfibile né penetrabile, o per la sua apparente perfezione o per la suggestività disperante o per la sua stessa oscurità, tuttavia rotta da lampi, disseminata di scaglie di particolare richiamo e splendore, o anche solo luci familiari o allettanti in sé: vere e proprie vie d'accesso invitanti e alla fine persuasive circa l'arrendevolezza e la fruibilità dell'insieme.²⁰⁵

Per il «lettore idoneo» Sereni, la traduzione non è solo un mezzo per vincere la propria travagliata ritrosia nei confronti della scrittura, né tantomeno si prefigge un fine solamente estetico. Piuttosto, rappresenta sempre una possibilità in più per cogliere dall'interno la poetica di un autore e per arrivare alla comprensione profonda di un testo, individuandone i “meccanismi” compositivi e regolatori. Così ancora si legge nello scritto su Williams, con grande valorizzazione del testo come congegno da «smontare [...] pezzo per pezzo» onde «verificare [...] il funzionamento generale», come in un lavoro «di meccanica» intorno a «un motore». Singolare e interessante l'atteggiamento strutturale di “smontaggio” testuale operato da Sereni traduttore in linea con alcuni principi dello strutturalismo e del formalismo critico:

La minore soddisfazione di cui dicevo dipende probabilmente dallo strettissimo margine che questi particolari versi concedono all'ambizione «creativa» di chi traduce, all'istintiva e anche più illusoria tentazione di «fare meglio o diverso» che a volte si forma nel traduttore contro ogni onesto proposito. Trova d'altra parte un compenso nella possibilità che questa lunga poesia offre, nel farsi tradurre, di smontare un meccanismo pezzo per pezzo e di verificarne in una progressiva ricostruzione il funzionamento generale: pressappoco come accadrebbe a un appassionato di meccanica per assurda ipotesi trasfuso e onnipresente nella parti a verificare e quasi *vivere dall'interno* il funzionamento del motore avviato.²⁰⁶

Nella prefazione ai *Fogli d'Ipnos* Sereni si sofferma di meno sul tema della traduzione, riportando il discorso alle poesie di Char e alla singolare vicenda da cui trovarono origine. Tuttavia, si riscontrano considerazioni non dissimili da quanto aveva scritto nella nota su Williams, in particolare in riferimento alla scarsa libertà che il traduttore deve avere nel proprio lavoro. Rifacendosi anche a

quali progettazioni è alla base di questa mia attività, determinata più dall'emotività che dal gusto» (cfr. *Premessa* al MSM, pp. VIII-IX).

²⁰⁵ Cfr. LP, p. 67.

²⁰⁶ *Ibidem*.

quanto aveva scritto Caproni nel '62, che nella prefazione a *Poesia e prosa* definì il proprio lavoro come «un'imitazione italiana»:

«Dico imitazione – scriveva Caproni nella prefazione a *Poesia e prosa* – perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si tratta di poesia traslata, una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio».²⁰⁷

Il giudizio era motivato in parte dalle peculiarità della scrittura di Char, concentrata in frasi quasi aforistiche, che concedono poco spazio al traduttore, ma, più in generale, è la stessa poesia a non lasciare ampio margine all'estro del traduttore, se non per aspetti secondari.²⁰⁸

I.8.5 *Intorno a "Industria e letteratura"*

Anche il tema industriale entrò a far parte di *Lecture preliminari*, testimoniando in *Intermezzo neocapitalistico* un altro versante della riflessione sereniana.

Il testo nacque a seguito dell'inchiesta del «menabò» di Vittorini e Calvino, che nel 1961 propose un intenso e notissimo dibattito sul rapporto tra letteratura e industria.²⁰⁹ Il tema era allora particolarmente vivo, anche perché negli anni del boom economico molti intellettuali (come lo stesso Sereni) avevano trovato

²⁰⁷ Cfr. LP, pp. 99.

²⁰⁸ Anche se non viene dichiarato apertamente nel testo, come per Williams, la traduzione di Char è stata utile a Sereni per l'approfondimento di un poeta oscuro, molto lontano dalla sua scrittura. Una testimonianza fu data dallo stesso Sereni nel discorso pronunciato nel 1976 per il Premio «Città di Monselice», vinto con la traduzione di *Ritorno Sopramonte e altre poesie*: «Char al primo contatto mi respingeva. Mi appariva lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia. In sostanza non lo capivo. Il suo insistere aforisticamente sulla definizione del *poème*, la sua "audace d'être un instant soi-même la forme complie du poème", il suo "bien être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine" bucarono la pagina, mi lasciavano in dubbio come – da sempre – ogni affermazione di sacralità della poesia, oppure come ogni poesia che abbia a oggetto se stessa, cioè la sua origine e il suo sviluppo, il suo stesso farsi. Per altro verso la tensione che avvertivo in lui, l'ampiezza e la foltezza innegabili di un orizzonte poetico per me impenetrabile mi facevano soggezione al tempo stesso mi sfidavano. Tentavo ogni volta di leggerlo a fondo e ogni volta venivo respinto. Mi riusciva impossibile isolare un'intera poesia e dirmene incondizionatamente preso [...]. Questo caso è abbastanza frequente: un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un 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. Non dico sempre, ma con Char questo accade, o meglio è accaduto a me» (cfr. V. Sereni, *Il mio lavoro su Char*, in Atti della sesta edizione del Premio; ora in R. Char, V. Sereni, *Due rive ci vogliono*, cit., pp. 6-7.)

²⁰⁹ Cfr. «Il menabò» 4 (1961). Sul tema allora dibattuto largamente per ovvie ragioni storiche e culturali si cita almeno *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.S.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), a cura di G. Bàrberi-Squarotti e C. Ossola, Firenze Olschki, 1997.

impiego proprio nell'industria, evento che non si era mai verificato in modo tanto diffuso e che apriva nuove prospettive culturali e letterarie.

Sereni, tra le pause dall'insegnamento liceale che non lo gratificò mai a sufficienza da farne la sua professione,²¹⁰ dall'inizio degli anni Cinquanta aveva iniziato a lavorare prima presso l'azienda Pirelli (dal 1952 al 1956), poi in Mondadori (dal 1958), prese parte al dibattito, pubblicando sulla rivista *Una visita in fabbrica*²¹¹ (interessante che infine, in una lettera a Fortini del 30 maggio '64 proprio su questa poesia Sereni abbia peraltro espresso un giudizio di sostanziale insoddisfazione, al punto da progettarne una destrutturazione in «epigrafi» che purtroppo non riuscì a compiere).²¹²

Le ragioni pratiche che avevano portato Sereni a inserirsi professionalmente nell'ambiente industriale sono chiarite nell'intervista ad Alessandro Fo del '75:

Perché ho lasciato l'insegnamento, e sono passato all'industria. Ecco, forse bisognerebbe dire che in quegli anni era abbastanza frequente questo fatto: che gente destinata all'insegnamento ad un certo punto, diciamo chiaro, non facendocela economicamente, non disponendo di certe possibilità di cui oggi in qualche modo si dispone: la televisione che allora non c'era o che cominciava solo allora; la radio che, in generale, direi che era una specie quasi di monopolio degli intellettuali che stavano Roma; chi era fuori Roma difficilmente arrivava a una collaborazione stabile; le case editrici erano molto meno aperte allora a collaborazioni di quanto non lo siano diventate dopo, quindi avevano minori necessità di collaborazioni esterne di quanto non ne abbiano adesso). Per tutte queste ragioni, è andato a finire che a un certo punto, essendomi offerta un'occasione di cambiare stato, in un certo senso, io l'ho presa [...]. Me ne sono pentito, non me ne sono pentito, beh questo è difficile dirlo. Perché da un giorno all'altro queste cose cambiano, si hanno esperienze diverse, si hanno reazioni diverse, eccetera, insomma. In ogni caso, considero abbastanza una stortura, se non proprio un infortunio, il fatto che uno scrittore finisca col lavorare nell'industria. È

²¹⁰ Cfr. *Cronologia*, in *Poesie*, pp. CXIV-CXVI.

²¹¹ Sul «menabò» viene riportata in calce al testo la nota: «L'indicazione temporale posta all'inizio dei versi [1952-58] non si riferisce a un tempo di stesura. Inquadra invece un periodo di esperienza personale e diretta» (cfr. *Poesie*, p. 535). L'arco temporale cui si riferisce la poesia coincide dunque con gli anni in cui Sereni lavorò in Pirelli.

²¹² Così Sereni nella lettera a Fortini: «ridotta e sistemata a “Epigrafi per una visita in fabbrica” quella che fu “Una visita in fabbrica” abbandona la propria vana presunzione di costituire argomento, perde la propria dinamica esteriore e si fissa in “urticazioni da realtà” o piuttosto “urticazioni da fabbrica” (il termine “urticazioni” è ripreso dalla parte a me dedicata del tuo saggio del Menabò). Abolire certi nessi, distruggere il tessuto connettivo era la sola via per impedirmi la sconfessione totale di questa poesia e dunque la sua soppressione dal libro. Rifare, neanche parlarne. Era dunque questo il solo modo per conservare una traccia di quegli anni e di quelle ore, che mi doleva troppo non documentare in qualche modo, non recuperare in qualche modo a una loro vita espressiva» (cfr. *Poesie*, p. 545).

stato un modo per campare, per risolvere determinati problemi pratici, non prevedendo poi di essere coinvolti molto di più di quanto in partenza non si pensasse. Quindi c'è una specie di dimidiamento della persona, dell'individualità, messa a contatto con queste cose. Ma questo discorso andrebbe approfondito. Tutto sommato può vedere chi si trova in questi ambienti di lavoro, avendo determinati altri interessi, come un personaggio che ai suoi stessi occhi finisce col diventare ambiguo. Non si sa se è uno spostato o un disadattato, in qualche modo. E questa è un'esperienza dura che abbiamo fatto, e che forse in certi paesi dell'estero gli scrittori non fanno.²¹³

La reazione di Vittorini ai versi di Sereni, tacciati di «elegismo», spinse il poeta a rispondere, soffermandosi diffusamente più in generale sul tema. La risposta di Sereni (*Ipotesi o precetti?*) uscì sul primo numero di «Questo e altro».²¹⁴ Sereni, respingendo la lettura troppo ideologica dell'amico, riconobbe però il disagio dell'intellettuale rispetto alla realtà industriale, da lui stesso sperimentato:

Lo scrittore o più genericamente l'intellettuale, o anche la persona amabile e sensibile che passa per intellettuale, messo per necessità o per caso o per sbaglio proprio o altrui a lavorare in un'industria è portato a compiere quest'errore di respingere la codificazione solo perché tale e perché tale opposta alla libertà e alla naturalezza: doveva pensarci prima e, almeno questo, saperlo prima. Irritato in questo equivoco, reagisce ironizzando tutto ciò che sa di aziendale, dalle strutture organizzative al linguaggio di comodo, al gergo che vi corrisponde; oppure, alla religione padronale ne oppone una personale e aristocratica, di *clan*, sulla base di una reale o presunta affinità con alcuni compagni di lavoro opportunamente scelti, dissipando in ciò una carica enorme, sproporzionata di energia affettiva. Tende a esorcizzare «questa maledizione del lavoro» [...] col ricorso a una solidarietà che ricorda vagamente la solidarietà della leopardiana *Ginestra*.²¹⁵

Sereni sottolinea che la presenza diffusa della tematica industriale in letteratura era spesso la naturale conseguenza dell'esperienza quotidiana e individuale di molti intellettuali coinvolti professionalmente in quell'ambito lavorativo:

Si dà anche che l'incontro con la fabbrica o azienda, il passaggio dalla fabbrica, sia un episodio, più o meno capitale, ma non necessariamente capitale, di una più ampia vicenda ed esperienza. Ciò non vuol dire che uno si specializzi e si converta a scrivere poesie e racconti "di fabbrica" solo perché ha "scoperto" la fabbrica. Vuol dire soltanto che questo incontro o passaggio è oggi molto meno occasionale

²¹³ Cfr. A. Fo, *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit., pp. 73-74.

²¹⁴ *Ipotesi o precetti?* è la prima stesura di *Intermezzo neocapitalistico* di LP (cfr. paragrafo II.8 *Intermezzo neocapitalistico*, pp. 101-102).

²¹⁵ Cfr. LP, pp. 77-78.

di quanto non fosse una volta e che è del pari naturale, più naturale d'una volta, che questo incontro o passaggio è oggi molto meno occasionale di quanto non fosse una volta e che è del pari naturale, più naturale d'una volta, che questo incontro o passaggio sia espresso o si tenti di esprimerlo.²¹⁶

Anche in questo caso la riflessione di Sereni muove in primo luogo dal dato di realtà: in molti casi la “letteratura industriale” non nasce da una volontà politica e programmatica, ma, attraverso la scrittura va da sé che un letterato può indagare e comprendere la dimensione della fabbrica, individuarne le caratteristiche, ed eventualmente parteciparvi ideologicamente in modo consapevole:

il rapporto che uno di noi instaura in senso affettivo (nel senso più lato, naturalmente, mettendoci la rabbia, la solidarietà, la depressione eccetera) con l'industria è sempre insufficiente, alterante e mistificatore e induce a staccarsene. Se si decide di starci, e tanto più se si decide di *scriverne*, c'è allora un lungo giro da fare e parte dalla volontà di conoscerla e di capire tutto quello che è possibile capirne; e potrà anche portare alla convinzione di «unirsi al movimento operaio».²¹⁷

²¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 79.

²¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 80.

CAP. II LETTURE PRELIMINARI. SCHEDE DEI TESTI

Avvertenza

In questo capitolo forniamo una schedatura analitica testo per testo delle quattordici prose di *Lecture preliminari*, con particolare riferimento alle vicende che ne hanno provocato la stesura, alle sedi editoriali per cui sono state scritte (e che almeno in parte possono averne determinato le modalità di scrittura, ad esempio nel caso del quotidiano «Milano-sera»). Si fornisce inoltre in ogni scheda una sintesi del percorso editoriale dei vari testi avvalendosi anche, ove possibile (in pochi casi in verità) del confronto con i materiali dell'Archivio di Luino. La raccolta è stata infine inclusa nel 2013 nell'«Oscar» Mondadori *Poesie e prose*, curato da Giulia Raboni (alle pp. 813-918): dato che si dà una volta per tutte.²¹⁸

Ribadiamo ancora una volta che lo strumento fondamentale per ricostruire la storia editoriale dei testi resta la *Bibliografia* di Barbara Colli.

II. 1 *In margine alle «Occasioni»*

Il testo, che apre *Lecture preliminari*, fu pubblicato per la prima volta su «Tempo»²¹⁹, il 1 agosto 1940.²²⁰ Pochi mesi dopo, il 5 novembre, Sereni lo segnalò all'amico Luciano Anceschi in una lettera in cui lo informava della sua collaborazione non occasionale alla rivista:

Avrai visto che Tempo mi ha affidata la recensione dei libri di poesia [...]. Finora ho fatto un articolo su Montale, in agosto; un altro su Sinisgalli dovrebbe uscire a giorni.²²¹

La recensione alle *Occasioni* permise a Sereni di mettere in luce alcuni punti importanti della propria riflessione di quegli anni, in rapporto soprattutto alla

²¹⁸ La singolare vicenda di *Levania*, edito da Sereni sia in LP sia, parzialmente, in ID fa sì che esso venga pubblicato nell'«Oscar» due volte nelle rispettive sillogi.

²¹⁹ Cfr. il paragrafo della tesi IV.5 «*Milano-sera*» (1950-1951).

²²⁰ *In margine alle «Occasioni»*, «Tempo», a. IV, n. 62, 1 agosto 1940, p. 45. La recensione di Sereni seguì di pochi mesi quella di Sergio Solmi, a riprova della comunanza di interessi tra i due (cfr. S. Solmi, *Le poesie di Montale*, «Primato», I, 15 aprile 1940, pp. 17-18).

²²¹ Cfr. *Sereni–Anceschi*, p. 70.

poesia ermetica a cui sostanzialmente non sentiva di poter essere assimilato.²²² Il costante riferimento di Montale ai «fatti della vita»²²³ era sintonico con l'attenzione di Sereni ai *realia*, che gli derivava in parte dalla generale formazione di matrice razionalistico-illuminista di area lombarda e milanese,²²⁴ che negli anni universitari era stata rafforzata e “specializzata” dall'incontro rivelatore con il pensiero di Banfi.²²⁵ Infatti, secondo Sereni, la «non-poesia» è cifra aggregante dell'intera raccolta montaliana e si traduce nella capacità di assolutizzare i dispersi casi della vita (le *occasioni* generatrici dei versi), conservando però la fedeltà a una base “terrestre” anche in ambito lirico, senza rinunciare a chiarire gli antefatti pur lontani nel tempo. In particolare, Sereni si sofferma sulla presenza, in effetti molto significativa, nei testi montaliani di dialoghi e battute realmente pronunciati e sull'immissione nei versi di elementi della realtà quotidiana, tanto

²²² Sereni, sempre avverso a nette dichiarazioni di poetica (come già si è visto nelle pagine precedenti), dopo la pubblicazione di *Frontiera* chiarì in forma recisa a Roberto Pozzi la propria lontananza dalla poesia ermetica: «io non sono né voglio essere un alfiere o un chierico della “poesia ermetica”. Questi tutt'al più sono estri dei vent'anni, dell'età in cui si è più esposti alle tentazioni e alle mode. In secondo luogo: la *poesia ermetica*, in quanto tale, non esiste e nessuno s'è mai sognato di farla. L'ha trovata qualche critico che non ha saputo orientarsi di fronte a certe manifestazioni del nostro tempo, per lui incomprensibile, e che molto comodamente sono state catalogate e passate agli archivi sotto tale formula. La formula adesso gira l'Italia e ha fatto fortuna; per cui “libro ermetico” significa ormai “libro che non si capisce”. Che è un curioso modo per sbarazzarsi di ciò che si legge. Ora, seguendo tale criterio, mi domando dove finirebbero gli ultimi cinquant'anni di poesia; non dico italiana ma europea. Che cosa dovremo pensare di Rilke e George in Germania, di Mallarmé e Rimbaud in Francia, di Ungaretti e Montale in Italia, di T. S. Eliot in Inghilterra? Non ermetici, ma ermeticissimi: e infatti quell'Ungaretti che fuori d'Italia è addirittura considerato *un grande*, in Italia è ancora discusso e ferocemente attaccato dai vari Villaroel dalla comica accusa di essere “ermetico” [...]. È così facile, caro avvocato, dopo tanti secoli di poesia dire le grandi parole Eternità, Infinito e via dicendo, è troppo facile: il nostro è un lavoro oscuro – in bel senso e non in quello del così detto ermetismo – tutto teso alla riscoperta d'una sostanza, concreta, oltre quelle parole, divenute astratte. Com'è astratta d'altra parte la concezione usuale del ritmo e della misura che debbono essere, prima di tutto, interiori. Non conta “l'endecasillabo”, non conta “il settenario”: conta *l'endecasillabo di Dante*. Quanti sonetti ho scritto io ai bei tempi del Liceo? Non le dice niente il fatto poi che io abbia sentito il preciso dovere di cambiare strada?» (cfr. *Sereni-Pozzi*, pp. 87-89). Si veda già qui parzialmente citata questa lettera nel paragrafo della tesi I.8.1 *Il rapporto con l'ermetismo, con Montale (e con Bertolucci)*, pp. 54-58

²²³ Cfr. LP, p. 7.

²²⁴ Lorenzo Peri, sulla scorta del saggio del 1959 di Fortini (cfr. *Le poesie italiane di questi anni*, da ultimo raccolto in Id. *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 579), mette in evidenza la centralità della cultura milanese nella formazione di Sereni: «Essere *dalla parte delle cose* confermava dunque come i presupposti razionalistico-illuministici della cultura milanese in cui si era formato costituissero una sorta di deterrente alla metafisica spaziale e alla componente platonica e astratta dell'ermetismo: presupposti, poi, del suo progressismo laico e della sua voce civile» (cfr. L. Peri, «*Siamo tutti sospesi a un tacito evento*». *Il primo Sereni*, in *L'ermetismo e Firenze*, cit., p. 694).

²²⁵ Cfr. il nostro paragrafo I.6 *La «scuola di Milano» e l'incidenza della formazione fenomenologica*, pp. 33-48.

da restituire a pieno il valore dell'esperienza. Questi tratti, agli occhi di Sereni rendono Montale il poeta che più di altri ha saputo innovare la tradizione italiana, e si oppongono a quella diffusa propensione "poetica" a negare il reale o a privarlo di centralità, secondo usi lontani dalla sensibilità di Sereni stesso.

Per queste ragioni Sereni ritenne lo scritto montaliano più in generale rappresentativo della propria poetica, almeno negli anni di *Frontiera* e della formazione. Infatti quando nel 1941 Anceschi gli chiese un testo di natura "critica" per introdurre le sue poesie nell'antologia *Lirici nuovi*,²²⁶ Sereni (nella lettera del 17 gennaio '42) si disse restio a impegnarsi «di sana pianta» in prove di questo genere, e segnalò allo scopo due testi critici precedenti già editi, da cui «spulciare qualche frase – forse significativa». Tra i due, citato in prima posizione, figura appunto il pezzo su Montale:

Caro Luciano,

devi perdonare: avrei bisogno di troppo impegno per scrivere di sana pianta quello che mi chiedi. Non sento di potermela cavare con una frase, sia pure brillante. Ci vorrebbe un discorso lungo, molto lungo, e io non mi sento di farlo. E qui non è possibile.

Piuttosto, pensandoci meglio: perché non spulciare qualche frase – forse significativa – del mio articolo su Montale in un numero di "Tempo", agosto 1940? Nel finale c'è pure una frase che può essere rappresentativa circa le mie stesse aspirazioni, al di là di qualunque montalismo.

Oppure puoi cercare un mio pezzo uscito su "Campo di Marte" (gennaio 1939?) intitolato "Discorso di Capo d'Anno",²²⁷ là dove si allude vagamente alla funzione che la poesia ha nella mia vita.²²⁸

Il suggerimento montaliano fu accolto da Anceschi, come conferma nella lettera a Sereni del febbraio 1942 Attilio Bertolucci, che, dovendo inviare un proprio scritto ad Anceschi per la medesima antologia, scrive che il comune

²²⁶ *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, pp. 615-619. Nell'antologia di Anceschi per ogni autore sono presenti la nota biografica, la bibliografia delle opere, la bibliografia critica, lo scritto di un critico e uno scritto di poetica dell'autore. Le poesie di Sereni sono anticipate dal pezzo di Adriano Sereni *Poesia come accordo*, su *Frontiera*, già apparso su «Rivoluzione», 30 settembre 1941 (nell'antologia alle pp. 609-614), e dal testo di Sereni sulle *Occasioni* (pp. 615-619).

²²⁷ Il *Discorso di Capo d'Anno* (cfr. «Campo di Marte. Quindicinale di azione letteraria e artistica», a. I-II, n. 10-11 numero doppio, 1° gennaio 1939 – XVII, p. 6) non fu edito in volume da Sereni, né è incluso nelle raccolte postume. Lo proponiamo qui in *Testi*, pp. 215-216.

²²⁸ Cfr. *Sereni–Anceschi*, p. 123.

amico «per te s'è arrangiato estraendo dai tuoi scritti» un testo già edito.²²⁹ La scelta anceschiana del saggio sulle *Occasioni* non fu immediata: Anceschi il 9 marzo anticipò a Sereni di essere orientato in tal senso,²³⁰ come comunicato definitivamente il successivo 20 giugno. Consegnate le bozze del libro, Anceschi informò Sereni di aver incluso quel testo modificandone il titolo.²³¹ Il 27 giugno, in attesa della partenza per l'Africa, Sereni ci ripensò, consapevole della gravità del compito di esprimere «quello che la poesia è o era per me»²³² e chiese di limitare la pubblicazione della prosa a riprese minime o, addirittura, di sopprimerla.

Già a questa altezza cronologica si rivela l'esitazione del poeta nell'assumere le vesti del critico e tanto più nell'esprimere pubblicamente, in momenti per di più tanto biograficamente travagliati, la propria poetica, davanti a un lavoro letterario, sempre tormentato e continuamente in evoluzione. È significativo dunque che Sereni consideri coerente l'assenza di un proprio scritto di poetica nell'antologia e che dichiarare il testo in questione già in parte superato, quasi a sottolineare che la cifra del suo lavoro è il sottrarsi a posizioni definitive che condizionino la lettura dei suoi versi. La lettera è indice anche della considerazione nobile e assoluta che Sereni ha della poesia.²³³ Anceschi propose di modificare la prosa in fase di bozze

²²⁹ Cfr. *Sereni–Bertolucci*, p. 65.

²³⁰ «Caro Vittorio, grazie della tua cartolina. Per le faccende che ci interessano: 1) *mandami i dati precisi per la tua bibliografia*. 2) Non ho ancora deciso, per la scelta: *ma credo che prenderò un pezzetto del saggio su Montale*» (cfr. *Sereni–Anceschi*, p. 133).

²³¹ «Volevo dirti che il tuo *pezzo sulla poesia* si è ridotto ad essere l'articolo su Montale intitolato opportunamente *Posizione verso Montale*». (Cfr. *ivi*, p. 143).

²³² Cfr. *Sereni–Anceschi*, p. 145.

²³³ L'alta considerazione della poesia e il rifiuto ad aderire a precisi gruppi letterari furono costanti in Sereni. Un esempio chiaro in questo senso è offerto, nell'aprile 1952 a distanza, di più di dieci anni e in un contesto socio-culturale notevolmente mutato rispetto agli anni di F, dalla lunga lettera ad Anceschi, in riferimento alla celebre antologia *Linea lombarda* (cfr. *Linea lombarda. Sei poeti* a cura di L. Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952) in cui Sereni era stato inserito da Anceschi quale maggiore esponente, insieme ai più giovani e meno noti Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba. Sereni polemizzò privatamente la scelta dell'amico cui scrisse: «dietro a Sereni poeta (?; il pudore in questo caso è d'obbligo) c'è pur sempre, non dico l'uomo, ma la persona privata; la quale ha reazioni che evidentemente implicano il suo ritenersi o sperare di essere poeta, ma che non è detto che reagisca sempre in ordine alla qualificazione mondana o letteraria sotto la quale appare al prossimo. A volte, nei momenti di maggiore equilibrio o di maggiore euforia, o diciamo meglio di lavoro in atto le due persone coincidono. In altri momenti – e sono i più e sono quelli che hanno dato il colore alla mia esistenza in questi anni – l'accento si sposta e insite sulla persona privata» (cfr. *Sereni–Anceschi*, p. 170). Lo stralcio, pur significativo per chiarire la posizione di Sereni, non è l'unico punto della lettera ad affrontare i temi centrali del rinnovamento della poetica di Sereni e il suo vibrato

o di inserire una nota per precisare che il saggio in questione non intendeva essere una dichiarazione di poetica.²³⁴ Il carteggio non offre altre testimonianze, ma sta di fatto che nell'antologia dei *Lirici nuovi* (finita di stampare nel dicembre 1942, ma datata 1943) il saggio comparve in forma integrale, con il titolo proposto da Anceschi: *Posizione verso Montale*.

Spostiamoci ora sui contenuti del saggio. Si può ravvisare nella volontà di Anceschi di pubblicare quello scritto, con quel titolo, un intento preciso. Infatti la recensione di Sereni focalizza tre caratteri innovativi della poesia di Montale (l'esplicitazione dell'"occasione" generatrice della lirica, l'attenzione agli oggetti, l'utilizzo di moduli discorsivi), tutti lontani dall'ermetismo.²³⁵ A questi criteri si rifà Anceschi, seppure con posizioni eccentriche, per costruire e impostare *Lirici nuovi* per di più assumendo la comune prospettiva fenomenologica dichiarata già nella dedica ad Antonio Banfi.²³⁶

rifiuto a essere incluso e "chiuso" nella limitante "linea lombarda", tanto più in anni di riflessione, insoddisfazione e crisi come gli anni Cinquanta, come in altre scuole. Nel recente saggio Vittorio Sereni. *Ermetismo, dintorni, processi genetici e inventivi*, Clelia Martignoni mette in luce gli snodi principali della celebre lettera, alla luce del profondo cambiamento di poetica vissuto da Sereni in quegli anni, che avrebbe portato nel 1965 alla pubblicazione di SU¹ (cfr. *L'Ermetismo e Firenze*, cit., pp. 664-670).

²³⁴ Nella lettera inviata a Sereni prima del 4 luglio del 1942 Anceschi scrive: «Vedrò di aggiustare nel miglior modo lo scritto su Montale. Nel caso che non si riuscisse scriverò che tu non hai fatto né desideri fare alcuna dichiarazione, o qualche cosa di simile. Ma credo che la faccenda si possa aggiustare». (Cfr. *Sereni-Anceschi*, p. 146).

²³⁵ La distanza dagli ermetici è evidente in chiusura del saggio montaliano, quando Sereni fissa il rapporto di Montale con i *realia*: «Montale è il primo poeta nostro che abbia saputo rivelare, attraverso la propria intima problematicità, tutte le risorse di poesia che il nostro mondo moderno racchiude. E direi addirittura il nostro mondo fisico moderno, avvertito da altri unicamente come peso e, in quanto tale, ritenuto indegno d'essere espresso; oppure ironizzato, messo davanti come l'estremo elemento di una polemica, come indizio d'una condizione di schiavitù». (Cfr. LP, pp. 10-11). L'importanza di Montale per la formazione della poetica sereniana e per la posizione di Sereni nei confronti dell'ermetismo è indagata sottilmente da Niccolò Scaffai nel già citato saggio *L'orizzonte preconstituito. Sereni di fronte all'ermetismo* (cfr. cit., pp. 710-711). Per l'individuazione dei caratteri fondamentali dell'ermetismo si rinvia in sintesi allo studio storico di Silvio Ramat, *L'ermetismo* (Firenze, La Nuova Italia, 1979), al saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* (in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157), e al più recente intervento di Anna Dolfi *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, «Rivista di letteratura italiana», numero speciale dedicato a *Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*, a cura di P. Baioni e G. Baroni (3, 2014, pp. 85-92), e naturalmente ai ricchissimi volumi sempre a cura di A. Dolfi *L'ermetismo e Firenze*, già più volte menzionati.

²³⁶ Anceschi dà una lettura dei caratteri dell'ermetismo in parte diversa rispetto a Salvatore Francesco Romano (cfr. *La poetica dell'ermetismo*, Firenze, Sansoni, 1942), infatti non concorda sulla derivazione dell'uso dell'analogia dal simbolismo francese: «Così, chi potrebbe, oggi accettare francamente l'ipotesi, proposta, anche di recente da S. F. Romano, nei suoi intelligenti studi sulla *poetica dell'ermetismo*, che le "origini" della poesia contemporanea in Italia siano il più significativo capitolo della "mistificazione letteraria" cui sarebbero stati oggetto, nell'età che li seguì, i maestri del simbolismo? Chi troverebbe

Si noti che anche nella ristampa del volume (1964, dopo ventidue anni dalla prima edizione),²³⁷ che intendeva reagire al rinnovamento della poesia in un contesto culturale tanto mutato e ricco di nuove esperienze (tra cui il caso eclatante dei «Novissimi», vicini ad Anceschi), il testo è ancora presente con lo stesso titolo e senza varianti sostanziali.²³⁸

Nel 1973 in *Lecture preliminari* Sereni mette il testo montaliano in apertura,²³⁹ prima di tutto per motivi cronologici (poiché nella raccolta i saggi sono ordinati secondo la data della prima pubblicazione). Ma anche al di là della cronologia, lo scritto illustra molto bene il primo Sereni, il superamento dell'ermetismo, il riconoscimento della lezione illuminante delle *Occasioni*. Per *Lecture preliminari*, Sereni pubblica il testo di «Tempo» senza varianti e con il titolo originale, sconfessando l'utilizzo "di scuola" operato da Anceschi.

La prosa è accolta nel volume postumo *Sentieri di gloria*,²⁴⁰ antologia di scritti critici sereniani a cura di Giuseppe Strazzeri dedicati ai "classici".

"divertente" la storia di questo equivoco, per cui la poesia d'oggi nascerebbe da una lettura dei testi illustri e fermi di Mallarmé, dolcemente inclinata sui modi "imprecisi" di Verlaine? Una storia scritta su questi motivi risulterebbe solamente inesatta, cioè parziale, come quella che non tien conto di molti dati; e, ormai, si dovrebbe proporre che la poesia contemporanea fosse, una buona volta, giudicata una realtà che ha in sé la sua misura, e di cui si possono, eventualmente, rintracciare i molti "antecedenti" nella cultura; ma che non va più provata sui metri di altre stagioni e di altre civiltà artistiche» (cfr. L. Anceschi, *Introduzione*, in *Lirici Nuovi. Antologia*, Hoepli, Milano, 1942, pp. 13-14). A questo proposito cfr. anche S. Verdino, *Luciano Anceschi. Esperienza della poesia e metodo*, Genova, Il melangolo, 1987, pp. 89-90.

²³⁷ Nella *Premessa* alla seconda edizione di *Lirici nuovi* Anceschi raffronta le esperienze poetiche dei primi anni Quaranta, rappresentate nell'antologia, e la cultura della metà degli anni Sessanta, rilevando costanti e differenze e individuando le prospettive future: «Taluni fili continuano, certo; ma si tratta della continuità che si ritrova oltre il ponte spezzato, dopo rovine infinite e dispersioni orrende della poesia... In ogni caso, qui si doveva soprattutto dar ragione della antologia, come fu pensata, quali idee la attraversarono, perché le fu dato questo ordine... È quel che si è tentato di fare con il nostro discorso; e se si è fatto anche qualche cosa di diverso e di utile, chiarendo a nostro modo certe questioni, tanto meglio. Quanto alla ristampa e ai suoi motivi, ebbene, oltre al convergere del desiderio di taluni lettori con il proposito di un editore ben disposto, c'è anche l'intento di sollecitare un discorso nuovo nelle nuove prospettive e con misure aggiustate su un argomento che merita ancora molta attenzione» (cfr. *Premessa 1964*, in *Lirici nuovi. Antologia*, a cura di L. Anceschi, Milano, Mursia, 1964, p. XXII).

²³⁸ Cfr. *Lirici nuovi* (1964), pp. 498-501.

²³⁹ Cfr. LP, pp. 7-11.

²⁴⁰ Cfr. SG, pp. 56-60.

II. 2 *Il campo 29*

La recensione al libro di Sergio Antonielli²⁴¹ fu pubblicata nell'ottobre del 1949 sulla «Rassegna d'Italia» (di cui Sereni era redattore)²⁴² con titolo *Sergio Antonielli: «Il campo 29»*.²⁴³

Nonostante la comune collaborazione di Sereni e Antonielli alla «Rassegna d'Italia» e il forte interesse reciproco (discendente anche dal legame personale), pure testimoniato dagli scritti di Antonielli su Sereni,²⁴⁴ i dati ricavabili dai

²⁴¹ Sergio Antonielli fu critico, narratore, docente di Letteratura italiana all'Università Statale di Milano, amico di antica data di Sereni. I suoi studi, che vertono soprattutto sul Novecento italiano, si caratterizzano principalmente per la singolare relazione tra vita e arte con l'attività critica (cfr. il *Necrologio* di Emilio Bigi nel «Giornale storico della letteratura italiana», CLXII (1985), pp. 156-160). Nel suo approccio la lezione di Croce è arricchita dall'insegnamento di Mario Fubini, Luigi Russo (di cui fu allievo a Milano) e, in parte, di Antonio Banfi, col quale Antonielli condivide la costante attenzione per l'estetica e il rapporto con il reale (cfr. A. Carrannante, *Letteratura e vita in Sergio Antonielli* «La Rassegna della letteratura italiana», CX (2006), n. 2, pp. 361-385; e S. Briosi, *Sergio Antonielli critico*, in *Sergio Antonielli. L'uomo, lo scrittore*, a cura di G. Colombo e V. De Matteis, Monza, Comune, Assessorato alla cultura, 1988, pp. 17-27). Antonielli collaborò con Sereni alla «Rassegna d'Italia», su cui pubblicò numerose recensioni e per cui dal 1948 pubblicò cinque *Novelle letterarie*. Proprio sulla «Rassegna d'Italia» Sereni stampò nel 1949 la recensione al *Campo 29*. Nel 1955, quando Sereni dirigeva la collana dei «Quaderni di Poesia» delle Edizioni della Meridiana (la piccola e vivacissima casa editrice milanese in vita dal 1946 al 1957), Antonielli pubblicò *La poesia del Pascoli* nella «Collezione di critica» dello stesso editore diretta da Solmi, e omaggiò Sereni del volume (cfr. G. Lucchini, scheda *Sergio Antonielli, La poesia di Pascoli*, in *Un manager fra lettere e le arti: Giuseppe Antonio Luraghi e le Edizioni della Meridiana*, a cura di Renzo Cremante e Clelia Martignoni, Milano, Electa, 2005, p. 202. L'Archivio Luraghi relativo alle «Edizioni della Meridiana» è stato donato dagli eredi al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia). Tra il '50 e il '51, quando Sereni collaborava stabilmente a «Milano-sera», Antonielli vi pubblicò la prosa *Una storia letteraria che è storia d'un popolo* (5 ottobre 1950) e pochi mesi dopo (1 febbraio '51) *Autoritratto di Russo*. Negli anni Sessanta, quando Sereni era direttore editoriale presso Mondadori, Antonielli collaborò fittamente con lui nelle vesti di acuto lettore editoriale insieme, tra gli altri, a Ferrata, Forti, Gallo, Garboli, Fortini, Raboni e Solmi (cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 52). Nel 1962 Sereni gli pubblicò nella collana «Il tornasole» il romanzo *Il Venerabile Orango*; e nel 1971, nella collana degli «Scrittori italiani e stranieri», la prosa autobiografica *Oppure, niente*, non senza aver chiesto all'amico una profonda revisione del testo (cfr. *ivi*, p. 60). Antonielli collaborò anche ad «aut-aut», la rivista di Enzo Paci nata all'interno del gruppo milanese degli allievi di Antonio Banfi. Gli interventi furono rari e discontinui: nel 1952 uscirono le recensioni a Luigi Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi* (n. 10, pp. 375-377) e a Torquato Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora (n. 12, pp. 577-579) e nel 1966 pubblicò *I «versi» e la «vita»* (n. 91, pp. 76-80).

²⁴² Cfr. il paragrafo della tesi IV.4 *La «Rassegna d'Italia»*, pp. 187-190.

²⁴³ Cfr. «La Rassegna d'Italia» IV, n. 10 (1949), pp. 1077-1080.

²⁴⁴ Antonielli dimostrò più volte e in più sedi forte attenzione per la poesia di Sereni, offrendo una lettura della sua opera in cui il dato biografico è centrale. Nel 1950 scrisse *Vittorio Sereni* (pubblicato due anni dopo su «Belfagor», VII (1952), pp. 566-572). L'intervento concludeva la serie di ritratti curati da Antonielli per la rivista dal 1949 al 1952: nel 1949 pubblicò *Giuseppe Ungaretti* (IV, pp. 553-559), nel 1950 *Eugenio Montale* (V, pp. 193-200), nel 1951 *Salvatore Quasimodo* (VI, pp. 538-547). Lo scritto su Sereni, che Antonielli indicò come uno tra i poeti maggiori del Novecento, verteva su *Frontiera* e

carteggi intorno alla recensione al *Campo 29* sono pochi. Un riferimento fugace si legge in una lettera di Sereni ad Anceschi del 28 agosto 1949, in cui Sereni ragguaglia l'amico sul proprio lavoro estivo e sulle letture recenti, e cita anche il testo per Antonielli:

Qualcosa ho fatto: letto il Manzoni di De Robertis,²⁴⁵ letti e recensiti per Radio Monteceneri i Poeti Americani di Baldini,²⁴⁶ scritto una nota sullo scrittore di professione,²⁴⁷ tentato di tradurre altri negri francesi,²⁴⁸ letto e recensito per la "Rassegna" il libro di Antonielli.²⁴⁹

Il che permette di datarne l'elaborazione all'agosto del '49, quando il ricordo della guerra e della prigionia è molto vivo in Sereni, che proietta la propria esperienza su quella dell'amico, condividendone il quel senso di sospensione e di attesa descritti sia nel *Diario d'Algeria* sia nel romanzo, la condizione quasi

del *Diario d'Algeria*, in particolare sul rapporto con l'Europa e la guerra. Il testo, parzialmente mutato, fu poi raccolto da Antonielli in *Aspetti e figure del Novecento* (Parma, Guanda, 1955, pp. 81-88), con gli altri tre scritti di «Belfagor». Si è già detto che Sereni era ovviamente incluso nell'antologia *Lirica del Novecento* (1953), curata da Anceschi e da Antonielli. Antonielli ritornò sulla poesia di Sereni in due interventi: la recensione a *Diario d'Algeria* e agli *Strumenti umani* del 1966, su «Belfagor» (a. XXI, n. 6, 30 novembre 1966, pp. 749-753), in cui si soffermava su DA, sui mutamenti operati tra DA¹ e DA², sul senso di colpa che genera i versi di Sereni, sul tema della guerra, molto forte anche negli SU (il testo fu raccolto nel volume commemorativo di Antonielli *Letteratura del disagio*, voluto nel 1984 dall'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Milano. Cfr. «*Diario d'Algeria*» e «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, pp. 223-230); un secondo contributo, *Mario Luzi e Vittorio Sereni*, fu pensato per il ciclo di conferenze radiofoniche per la Radio Televisione della Svizzera Italiana, che Antonielli tenne a partire dal 1972 fino al 1981. La conversazione si legge nel volume postumo (S. Antonielli, *M'illumino d'immenso. Viaggio nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di E. Esposito, con la Presentazione di G. Pampaloni, Milano, Mursia, 1987 (l'intervento su Luzi e Sereni è alle pp. 267-278).

²⁴⁵ Sereni ha letto *Primi studi manzoniani e altre cose* di Giuseppe De Robertis, pubblicato nel 1949 (cfr. G. De Robertis, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949).

²⁴⁶ Sereni si riferisce qui a *Poeti americani (1662-1945)*, a cura di G. Baldini, Torino, Francesco De Silva, 1949. La collaborazione di Sereni a Radio Monteceneri iniziò nel 1947 con il ciclo di lezioni «Il pubblico della poesia», con questi interventi: *Rilke e le cose*, *Saba e l'ispirazione*, *I morti coerenti di Spoon River*. (Cfr. R. Martinoni, *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni* «Versants» 16 (1989), pp. 55-71).

²⁴⁷ È probabile che Sereni alluda a *Tramonto dello scrittore professionale?*, pubblicato nel 1949 in Svizzera su «La Scuola», a. XLVI, n. 9, pp. 175-176. Il testo viene riportato in *Testi*, pp. 221-223.

²⁴⁸ Nel 1949 Sereni aveva tradotto *Sono venuti quella sera* e *In fila indiana* di Léon-Gontran Damas, *Fumi...* di Étienne Léro, *L'uragano* di Léopold Sédar Senghor, *La tua opera* di Jean Joseph Rebéarivelo e *Canto XXII* di Jacques Rabémananjara. Queste traduzioni furono raccolte sotto il titolo di *Cinque poeti negri* e pubblicate nel 1962 negli *Immediati dintorni*. Cfr. ID¹, pp. 46-51, poi in ID² pp. 29-33. Si leggono ora in TP, pp. 30-34; ora in PP, pp. 584-588.

²⁴⁹ Cfr. *Sereni-Anceschi*, p. 163.

«purgatoriale» dei prigionieri, dove l'unica resistenza possibile è la capacità di discernimento e di scelta.

Nel 1973 lo scritto entra senza sostanziali varianti in *Lecture preliminari* con titolo «*Il campo 29*».²⁵⁰ In occasione della ripubblicazione del romanzo, nel 1976,²⁵¹ Sereni ne scrive la prefazione, *Una donna vestita di rosso*,²⁵² valorizzandone, più di quanto non avesse fatto un tempo, il livello letterario, oltre che il carattere di testimonianza.²⁵³

II.3 *Tre crisi degli anni Cinquanta*

Sotto il titolo *Tre crisi degli anni Cinquanta* Sereni raccoglie tre pezzi (*Cancroregina*, *In quel preciso momento*, *Le mie stagioni*) apparsi sulla terza pagina di «Milano-sera»²⁵⁴ tra gennaio e maggio 1951.²⁵⁵ I testi narrativi analizzati metterebbero in luce, nell'ottica di Sereni, importanti mutamenti in atto, e sarebbero tutti segnali di una “crisi” che porta i rispettivi autori a evoluzioni significative. È molto interessante per noi che Sereni, contraddistinto da una poetica e poesia sempre *in fieri*, avverso a schieramenti di “scuola” (la famosa lettera ad Anceschi menzionata sopra contro la “linea lombarda” è dell'aprile '52),

²⁵⁰ Cfr. LP, pp. 13-18.

²⁵¹ S. Antonielli, *Il campo 29*, Prefazione di Vittorio Sereni, Roma, Editori Riuniti, 1976. Una riedizione del romanzo è stata pubblicata nel 2009 (cfr. S. Antonielli, *Il campo 29*, con uno scritto di Edoardo Esposito, Milano, Isbn, 2009).

²⁵² La nuova edizione del *Campo 29* con la prefazione di Sereni è citata anche da Sergio Solmi nell'*Introduzione* alla seconda edizione di *La tigre viziosa* di Antonielli (Milano, Mondadori, 1979, p. 5).

²⁵³ «Su un punto mi sento di dare ragione al me stesso a quel tempo leggende: che cioè lo scrivere di quell'esperienza facesse parte dell'esperienza stessa, ne fosse in certo modo l'“atto conclusivo”. Il che non toglie che oggi, caduti dalle memoria certi punti di pronto riferimento, sfumati nella lontananza certi dati a suo tempo familiari, usciti certi termini dal discorso comune, il libro possa essere letto proprio come si è o si era soliti dire di un romanzo» (Cfr. V. Sereni, *Una donna vestita di rosso*, in S. Antonielli, *Il campo 29*, cit., p. X). La prefazione del 1976 appare particolarmente interessante se confrontata con il saggio del 1949, per questo motivo la riportiamo in *Testi*, pp. 430-434.

²⁵⁴ Cfr. il paragrafo della tesi IV.5 «*Milano-sera*» (1950-1951), pp. 190-193.

²⁵⁵ Nella lettera a Saba del 27 dicembre '51 Sereni, scrivendo della prosa *La sconfitta*, informa di non avere più l'incarico presso il giornale e suggerisce una motivazione di tipo politico: «E poi aiutano anche le circostanze: alla fine di luglio m'hanno tolto l'incarico a “Milano-sera” per ragioni di risparmio, troppo forti per chi non è un compagno e non fa precisamente un lavoro da compagno» (cfr. *Sereni – Saba*, p. 151). I tre testi, raccolti in *Lecture preliminari*, furono pubblicati durante l'ultimo periodo della collaborazione, rispettivamente: il 30-31 gennaio 1951 *Cancroregina* (con titolo *Viaggio sulla luna*); il 27-28 marzo *Il messaggio dell'ignoto* (*In quel preciso momento* in LP); e il 5-6 maggio *Peripezie di un manoscritto*, che in LP mutò titolo in *Le mie stagioni*.

riunisca le tre recensioni apparse nel segno della “crisi” che lui stesso affrontò duramente negli stessi anni Cinquanta come si legge nella densa e amara confessione *Il silenzio creativo*. Stralciamone qualche passo:

L’umiliazione del non farcela più. L’umiliazione del lamentarsene, di essere in angustie per questo, il brutto spettacolo che uno dà di sé quando si perde in angosciate confidenze su questo. Conosco uno scrittore che giunto all’età matura non fu più capace, per anni e anni, di scrivere un rigo. Qualche amico più paziente degli altri lo consolava rimproverandolo: di essere incontentabile, troppo severo verso se stesso. Che non scrivesse un rigo e nemmeno ci provasse (salvo le rare volte che ci si provava come *di nascosto da se stesso*) era vero alla lettera; ma quelli non ci credevano.²⁵⁶

E ancora, con interessante riferimento ai tratti specifici che sta assumendo la nuova poesia sereniana, più aperta, «narrativa», «costruttiva», realistica:

Programmare una poesia “figurativa”, narrativa, costruttiva, non significa nulla, specie se in opposizione di ipotesi letteraria a una poesia “astratta”, lirica, d’illuminazione. Significa qualcosa, nello sviluppo d’un lavoro, avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di struttura: ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa.²⁵⁷

Landolfi in *Cancroregina* dichiara conclusa la sua prima stagione e si apre verso la forma inedita di diarismo e confessione del sé; Buzzati ha acquisito maggiore maturità di scrittura e imprime ai testi un tono più marcatamente elegiaco; infine Comisso rivela un’opposizione tra l’«istinto» e la «scoperta dei sentimenti», che pure attesta o fa presagire un mutamento in atto.

I titoli sono modificati rispetto alle recensioni di «Milano-sera» (la cui la scelta era stata redazionale).

²⁵⁶ Come si è già ampiamente osservato (cfr. il nostro paragrafo I.7.3 *La “crisi”*, pp. 63-67) *Il silenzio creativo* è un chiaro documento delle difficoltà vissute da Sereni specie in quel periodo particolare, ma non soltanto (cfr. *Il silenzio creativo*, in ID², p. 74).

²⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 77.

II.3.1 *Cancroregina*

La recensione a *Cancroregina* di Tommaso Landolfi²⁵⁸ metteva in luce il trapasso dalla fase iniziale di Landolfi (*Dialogo dei massimi sistemi*, *Due zitelle e Racconto d'autunno*) a una successiva, grazie a «toni» differenti della narrazione e al transito dall'allegoria alla «confessione». Lo scritto di «Milano-sera» (30-31 gennaio 1951), dal titolo *Viaggio nella luna*, fu ripubblicato con titolo lievemente modificato (*Un viaggio nella luna*),²⁵⁹ nel 1964 su «Letteratura», cui Sereni era stato invitato a tornare a collaborare allora dall'amico Mario Luzi.²⁶⁰ In calce all'articolo su Landolfi del '64 nella rubrica "L'Oggidi" di «Letteratura» una nota non firmata²⁶¹ attualizzava il tema landolfiano della navicella spaziale nel contesto

²⁵⁸ T. Landolfi, *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi, 1950.

²⁵⁹ Cfr. *Un viaggio nella luna*, «Letteratura», n. 67-68 gennaio-febbraio / marzo-aprile 1964, pp. 169-171. Il romanzo landolfiano nel 1950 era già stato recensito da Guido Di Pino (*Ottimismo di Landolfi*, «La Nazione italiana» 6 dicembre), Arnaldo Bocelli (*Lo scrittore lunatico*, «Il Mondo», 16 dicembre), Carlo Bo («*Cancroregina*» di Tommaso Landolfi, «La Fiera Letteraria», 17 dicembre e poi con titolo *Il momento di Landolfi*, «Il Nuovo Corriere», 19 dicembre), Giuliano Gramigna (*Viaggio nella luna con Landolfi*, «Settimo giorno», 21 dicembre); nel 1951 oltre alla prosa di Sereni furono pubblicati anche gli interventi di Giuseppe De Robertis (*Cancroregina*, «Tempo», 3-10 marzo 1951) e di Domenico Porzio (*Landolfi va sulla luna*, «Oggi», 15 marzo 1951).

²⁶⁰ In una lettera che Stefano Verdino data 8 novembre 1952 (cfr. *Cronologia*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 2015, p. LXXXIX) e Francesca D'Alessandro fa risalire all'ottobre dello stesso anno (cfr. *Sereni – Luzi* p. 32), Luzi propose a Sereni la collaborazione alla rivista: «Caro Vittorio, forse saprai che "Letteratura" riprende le pubblicazioni e tenta un rinnovamento dall'interno della sua vecchia, ma onesta struttura. Bonsanti mi ha voluto associare a questa nuova impresa. E io a mia volta desidererei moltissimo che tu ci aiutassi col tuo contributo». (Cfr. *Sereni-Luzi*, p. 32). La partecipazione di Sereni, che nel '41 aveva pubblicato su «Letteratura» *Strada di Creva* (cfr. *Strada di Creva: I. "Presto la vela freschissima di maggio"; II. "Questo trepido vivere dei morti"*, n. 2, aprile-giugno 1941, pp. 74-75), fu molto esigua: vi pubblicò nel 1966 *Ognuno riconosce i suoi*, dedicato a Montale (cfr. «Letteratura», n. 79-81 gennaio-giugno 1966, pp. 305-310; poi in S. Ramat, *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 463-470. La parte conclusiva uscì su «Tuttolibri» il 16 ottobre 1976, con il titolo *Vivere da poeta*; in ID2 il testo appare in forma ridotta, pp. 101-102). Il testo di Sereni congiunge il ricordo dell'incontro con Montale alle «Giubbe Rosse» prima della guerra con un racconto pubblicato sull'«Illustrazione Ticinese», *Una guerra non combattuta, II puntata* (sulla collaborazione di Sereni con l'«Illustrazione ticinese» cfr. il paragrafo IV.3 «Avanti!» (1945;1966), nota 656). Molto intensa la presenza di Luzi sulla rivista fiorentina dei Fratelli Parenti, dal 1937 (*Memoria di Pasqua*, n. 3, luglio-settembre, pp. 71-73), anche con numerose poesie (*Poesie: Vino e oca; Avorio; Allure; Yellow*, 5, gennaio-marzo 1938, pp. 85-87; *Poesie: Il cuore di vetro; Clinamen; "Dolci tregue d'amore dove sanguina"*; *Fenice*, 16, ottobre-dicembre 1940, pp. 35-37), con interventi critici (*Referendum su D'Annunzio*, marzo 1939, pp. 167-170), e con una recensione a Gianna Manzini (*Venti racconti*, 21, gennaio-marzo 1942, pp. 83-84).

²⁶¹ Ecco la nota: «Questo articolo di Sereni apparve sul numero del 30-31 gennaio 1951 di "Milano-Sera", quotidiano del pomeriggio. Giova ricordare che, a quei tempi, nessun satellite era ancora stato lanciato nello spazio e che si chiacchierava molto, invece, dei fantomatici dischi volanti. Lo ripubblichiamo perché realmente utile a lumeggiare un contributo isolato, italiano e contemporaneo, al discorso che stiamo impostando sull'area fantastica della letteratura di tutti i tempi e di tutti i paesi».

sia dei recentissimi viaggi nello spazio sia della nuova attenzione al genere fantastico.

Nel 1973 in *Lecture preliminari*, Sereni mutò il titolo (*Cancroregina*) e assegnò allo scritto landolfiano il primo posto nel trittico *Tre crisi degli anni Cinquanta*.²⁶² In effetti, l'osservazione critica di Sereni sul motivo della "crisi" vale in particolar modo per Landolfi: *Cancroregina* rappresenta un autentico scatto in avanti nella sua produzione, che Sereni coglie con finezza e tempestività.²⁶³

Rispetto alle uscite precedenti (1951 e 1964), Sereni inserì in *Lecture preliminari* un breve paragrafo iniziale, in cui ripercorre per sommi capi le opere landolfiane fino al 1951.²⁶⁴

II.3.2 *In quel preciso momento*

Su «Milano-sera», 27-28 marzo 1951, Sereni recensì anche *In quel preciso momento*,²⁶⁵ raccolta di brevi prose di Dino Buzzati²⁶⁶ (1950, Neri Pozza), assegnando alla recensione il titolo *Il messaggio dell'ignoto*, che fa riferimento

²⁶² Cfr. LP, pp. 19-32.

²⁶³ L'acume di Sereni nel recepire nel 1950 i segni della nuova stagione landolfiana, che sarebbe stata evidente soprattutto con la *BIERE DU PECHEUR* (Firenze Vallecchi, 1953) è stato rilevato da Clelia Martignoni: «La crisi del racconto insomma è trasformata essa stessa in racconto e traslata scenicamente, e all'ambiguità cooperano tutti gli elementi citati: il titolo bifronte, la fotografia dissimulatrice, il genere ibrido, eccetera. Si ricorderà però che appena prima, nel '50, la favola fantascientifica e allegorica di *Cancroregina* aveva già indotto a parlare di "crisi" un grande lettore di Landolfi, Vittorio Sereni, prospettando un possibile orientamento verso la "confessione"» (cfr. *Landolfi e la mobilità. Registri e strutture delle prime raccolte*, «Strumenti critici», n.s., XVI (2001), pp. 75-98). Nel convegno *Cento anni di Landolfi* del 2010, il precoce giudizio di Sereni è confermato con chiarezza da Andrea Cortellessa (*Profanazioni: «Le due zitelle»*, in *Cento anni di Landolfi*, Atti del convegno (Roma, 7-8 maggio 2008), a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, p. 28) e da Leonardo Lattarulo (*Follia e linguaggio dal «Dialogo» a «Cancroregina»*, ivi, pp. 182-183).

²⁶⁴ «Non per niente ci ha messo addosso una gran voglia (che per essere soddisfatta appieno esigerebbe la misura del saggio) di ripercorrere tutta l'opera di Landolfi dal lontano *Dialogo dei massimi sistemi*, che è del '37, a *Le due zitelle*, che è del '45; per non dire del più recente *Racconto d'autunno*, che prelude e un poco si appaia all'attuale». (Cfr. LP, p. 19).

²⁶⁵ D. Buzzati, *In quel preciso momento*, Venezia, Neri Pozza, 1950.

²⁶⁶ Quando Sereni entrò in Pirelli, nel 1952, gli furono affidate le sezioni di "Arte" e "Letteratura" della rivista dell'azienda; Buzzati era tra i collaboratori del periodico insieme a Sinisgalli, Montale, Caproni, Munari e Dorfles. Buzzati e Sereni si ritrovarono anche in Mondadori, poiché nel 1958, quando Sereni avviò il lavoro presso la casa editrice, Buzzati era uno degli autori dei "Narratori italiani". Nella relazione del 10 aprile 1967 a Mondadori, Sereni inserì Buzzati nell'elenco degli scrittori mondadoriani che non avrebbero dovuto abbandonare la casa editrice. Nel 1976, Buzzati fu tra i primi autori di cui Sereni fece realizzare l'audiolibro: *Il deserto dei Tartari*, letto da Giovanni Raboni (cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 100-101; 164).

all'effetto misterioso di svelamento con cui Sereni in due luoghi del testo²⁶⁷ indica quanto un oggetto o un avvenimento sembrano farsi portatori di comunicazioni «dell'ignoto», comunicazioni verbali e razionali, ma che avvengono per suggestione irrazionale. Anche qui Sereni ravvisa nel libro di Buzzati una svolta significativa dell'autore, per il carattere di «confessione» e per la presenza di un «io» forte. Di particolare rilievo è il «conflitto tra vocazione e mestiere» (soprattutto in *Marzo 1946*), cioè la consapevolezza del momento in cui il «mestiere» dello scrittore subentra alla «vocazione».

Lo scritto sul libro di Buzzati è presente in un autografo conservato presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino: sette fogli di block-notes autografi, numerati e scritti sia sul *recto* che sul *verso*.²⁶⁸ Il testo, approntato per «Milano-sera», appare ancora in elaborazione, come dimostrano le numerose correzioni e le riformulazioni di intere frasi. La riscrittura di alcuni passaggi precisa meglio qualche snodo testuale: il carattere di «confessione» del libro, lo sviluppo per quadri («appunti») isolati, i «messaggi dell'ignoto». La stesura autografa ha già come titolo *In quel preciso momento. Il messaggio dell'ignoto* dunque è forse il titolo redazionale di «Milano-sera», abbandonato poi in *Lecture preliminari*.²⁶⁹

II.3.3 *Le mie stagioni*

Le mie stagioni di Giovanni Comisso, pubblicato nel 1950,²⁷⁰ fu recensito da Sereni su «Milano-sera»,²⁷¹ 5-6 maggio 1951, con il titolo *Peripezie di un*

²⁶⁷ «Fuori di qui ci si imbatte nel mero stato d'animo – s'è visto – o in un allegorismo che diluisce l'intensità dei segni quali Buzzati di solito li avverte sotto forma di messaggi dell'ignoto». (Cfr. LP, p. 27). Poco oltre Sereni riprende il tema aggiungendo: «Si vedano le pagine sui mendicanti col tema della paura, fondamentale in lui, che riaffiora: è sempre un messaggio dell'ignoto e come tale risulta efficace, connesso com'è alla più autentica facoltà d'ispirazione e di suggestione dell'autore; ma molto meno convince il rimorso, tutto umano e vagamente sociale, che si aggiunge all'inquietudine». (*Ibidem*).

²⁶⁸ L'autografo presenta la segnatura SER PR 0237. La segnatura degli autografi è dedotta dal sito: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA0079E3/?tab=unita>.

²⁶⁹ Cfr. LP, pp. 24-28; ora in PP, pp. 828-831.

²⁷⁰ G. Comisso, *Le mie stagioni*, Treviso, Edizioni di Treviso, 1950. L'edizione, nelle intenzioni di Comisso, doveva far parte di una serie. L'autore annota: «Il libro *Le mie stagioni* deve comprendere *Giorni di guerra*, *Il porto dell'amore*, parte di *Gente di mare*, *Viaggi felici*, parte della biografia di De Pisis. Deve inoltre essere proseguito fino alla morte di mia madre» (cfr. G. Comisso, *Vita nel tempo (Lettere 1905-1968)*, a cura di N. Naldini, Milano, Longanesi, 1989, p. 39).

²⁷¹ Comisso nel 1949 aveva già pubblicato per «Milano-sera» *Gioventù che muore*, ritenuto dall'autore il proprio miglior romanzo, rifiutato in precedenza da Bompiani, Mondadori e

manoscritto.²⁷² La recensione a Comisso rappresenta uno dei momenti in cui il lavoro per il giornale milanese si incontra con un effettivo interesse di Sereni per l'autore recensito.²⁷³ La novità del romanzo risiederebbe nella «scoperta dei sentimenti», da cui si genererebbe una “crisi”, quasi in forma di rimorso per la propria vita e la propria arte precedenti.

L'elaborazione del testo potrebbe essere avvenuta tra la fine di aprile e i primi giorni di maggio del '51, come testimonia indirettamente una lettera a Saba del 27 dicembre di quell'anno, in cui Sereni racconta una propria riflessione casuale «in tram, in una plumbea domenica di periferia»²⁷⁴ sulle difficoltà e i condizionamenti imposti dal lavoro critico.²⁷⁵ Pochi mesi dopo, il testo riapparve sulla rivista ticinese «La Scuola»,²⁷⁶ con il titolo *Scoperta dei sentimenti*,²⁷⁷ preferito da Sereni

Longanesi, come conferma la lettera di Comisso a Henry Furst del novembre '50: «Egli [Giovanni Ansaldo] già mi scrisse dandomi del sinistro, io gli spiegai che questa sua opinione dipendeva dall'aver pubblicato il mio *Grande* (ne sono convintissimo) romanzo presso la casa del Milano sera, doveva sapere che tutte le altre case me lo avevano rifiutato (Longanesi, Bompiani, Mondadori) e che solo quella casa invece aveva subito accettato» (cfr. *ivi*, pp. 245-246). La collaborazione con il quotidiano continuò nel 1950 con alcuni interventi più continuativi tra marzo e maggio. Tra la seconda metà del '50 e i primi mesi del '51, quando anche Sereni pubblicava per il giornale, apparvero ancora quattro interventi di Comisso (*Non più lotte e diatribe tra Montecchi e Capuleti* il 22 agosto '50, *Terre barbariche ai confini della città* il 6 settembre dello stesso anno, *L'uomo questo vanitoso* il 15 gennaio '51 e *Tra sabbia e mare* il 3 marzo '51). L'ultima comparsa di Comisso sul giornale risale al 5 dicembre 1952 con *Il Ministro della P. I. offende tutti gli artisti*.

²⁷² Oltre a Sereni cfr. anche la bella recensione di De Robertis (*Le stagioni di Comisso*, raccolto ora in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962).

²⁷³ In più occasioni Sereni lamenta i limiti imposti dal giornale per le recensioni: spazio ristretto, tagli, imposizione di titoli insoddisfacenti (come nel caso della recensione a Bertolucci: «Non credo che abbiano fatto molti tagli, ma sono disgustato dal titolo non mio. Ho fatto di tutto per farlo cambiare». Cfr. *Sereni-Bertolucci*, p. 184), l'invito a scrivere anche su autori non particolarmente apprezzati o a tacere su libri amati (un esempio è dato dalla lettera del 23 aprile '51 a Saba: «Ho visto, ma solo sfogliato per ora, il libro di Quarantotti, *Primavera a Trieste*. Mi sembra molto bello e vorrei parlarne. Ma come si fa proprio in “Milano-Sera”?»). Cfr. *Sereni-Saba*, p. 145)

²⁷⁴ Cfr. *Sereni-Saba*, p. 150.

²⁷⁵ Il riferimento è al 29 aprile, unica domenica compresa tra il 22 aprile, data della pubblicazione degli *Uccelli sono un miracolo*, e il 6 maggio 1951. Sereni riflette sull'attività di recensore che a «Milano-sera» lo aveva portato spesso a scrivere per necessità, ma con crescente insoddisfazione: «Pensavo al peso di prendere i panni e la voce del critico, alla violenza che dovevo fare a me stesso per prendere quel tono e quella voce – che fanno subito distante e privo d'intimità quel che si scrive, odiare il mestiere» (*Ibidem*). La collaborazione con «Milano-sera» si concluse dopo qualche mese, a fine luglio '51, offrendo all'autore la possibilità di riprendere il lavoro poetico: «Questo mi ha di nuovo buttato a mare economicamente, ma non mi dispiace per un altro verso: avrei dovuto rinunciare io, prima o poi, sentivo di non farcela più a fare il recensore» (cfr. *ivi*, p. 151). Sulla collaborazione con «Milano-sera» cfr. il paragrafo della tesi IV.5 «*Milano-sera*» (1950-1951), pp. 190-193.

²⁷⁶ La collaborazione, occasionale, con «La Scuola» testimonia una volta di più lo stretto rapporto che in questi anni Sereni intrattiene con il Ticino. Sul giornale uscirono *I morti coerenti di Spoon River* (a. XLV, n. 4, aprile 1948, pp. 56-57), *Tramonto dello scrittore*

in quanto focalizza meglio la svolta di Comisso. La «scoperta dei sentimenti» e l'abbandono degli «istinti» segnano, per Comisso, un ripensamento della propria poetica, in cui comprende l'errore «nella mia vita e nella mia arte»²⁷⁸. Sereni indica piuttosto come “nuova” la coscienza, dolorosa, del narratore.

In *Lecture preliminari* il testo fu rivisto ma senza varianti significative.²⁷⁹

II.4 *La capanna indiana*

Nel 1951 Sereni, dopo aver dato notizia dell'imminente pubblicazione della *Capanna indiana*²⁸⁰ di Attilio Bertolucci²⁸¹ su «Milano-sera»,²⁸² recensì il poemetto il 29-30 giugno, con il titolo *Un poeta ha girato intorno al sole*.²⁸³ Il titolo, redazionale, recupera una frase del saggio: «Col sole che s'è spostato sulla vita del poeta, la poesia di Bertolucci ha ruotato altrettanto lentamente sul proprio perno»,²⁸⁴ ma è sconfessato nettamente dall'autore, che però non è riuscito a farlo modificare:

professionale? (a. XLVI, n.9, settembre 1949, pp. 175-176; ora riprodotto in *Testi*, pp.), *Rimbaud e Lugano* (a. XLVII, n. 2, febbraio 1950, pp. 24-25), *Il cortegiano 1950* (a. XLVII, n. 8, agosto 1950, pp. 160-162), *Gli uccelli sono un miracolo* (a. XLVII, n. 8, agosto 1951, pp. 151-152) e *Peripezie di un manoscritto* (a. XLVII, n. 9, settembre 1951, pp. 170-171, con il titolo *Scoperta dei sentimenti*). Per le collaborazioni di Sereni con i giornali svizzeri e con l'«Illustrazione ticinese» in particolare cfr. il paragrafo IV.3 «Avanti!» (1945;1966), nota 656.

²⁷⁷ *Scoperta dei sentimenti*, «La Scuola», a. XLVII, n. 9, settembre 1951, pp. 170-171.

²⁷⁸ Cfr. LP, pp. 31-32.

²⁷⁹ Cfr. LP, pp. 28-32; ora in PP, pp. 831-835.

²⁸⁰ A. Bertolucci, *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1951. Il poemetto fu la prima pubblicazione della collana riservata ai principali protagonisti della rivista. Bertolucci, infatti, fece parte del comitato di redazione della serie letteraria originariamente insieme ad Anna Banti (che fondò la rivista nel 1950 insieme a Roberto Longhi), Carlo Emilio Gadda e Piero Bigongiari. Proprio su «Paragone» nel numero di giugno 1950 era già stata pubblicata la seconda parte del poemetto eponimo (cfr. «Paragone» Letteratura, a. I, n. 6 (1950), pp. 40-44).

²⁸¹ L'amicizia tra Sereni e Bertolucci si sviluppa a partire dal 1936 grazie alla presenza a Parma, come professore di Liceo, di Enzo Paci, come si è visto allievo a Milano di Antonio Banfi insieme a Sereni, che fece conoscere all'amico i versi di Attilio Bertolucci. L'incontro di due anni successivo, voluto da Sereni, fu l'inizio di un rapporto saldo e duraturo, di profonda stima reciproca. Il confronto è particolarmente ricco e ne è documento fondamentale il fitto carteggio *Sereni-Bertolucci*.

²⁸² Nel “Lunario delle lettere” di «Milano-sera» del 14-15 marzo 1951 Sereni pubblica, con lo pseudonimo di «Longino», *Moravia non ha bisogno di personaggi viziosi?* in cui annuncia la futura edizione della *Capanna indiana* di Bertolucci e traccia un rapido profilo del poeta, ripercorrendo i tratti principali della prima raccolta. Nello stesso articolo vengono inoltre presentate le opere di Gaetano Arcangeli (*Solo se ombra*), e di Luciano Erba (*Linea K*). Si riproduce lo scritto qui in *Testi* (cfr. pp. 340-342).

²⁸³ Cfr. «Milano-sera», 29 giugno 1951, p. 3.

²⁸⁴ *Ibidem*.

Non credo che abbiano fatto molti tagli, ma sono disgustato dal titolo non mio. Ho fatto di tutto per farlo cambiare (se proprio volevano fare i pittoreschi, perché non dire, inventando, così: – Il sole ha girato intorno a un poeta – ?); ma non c'è stato niente da fare, era troppo tardi.²⁸⁵

L'interesse per Bertolucci è costante in Sereni, anche per l'indicazione di modalità alternative rispetto alla dominante poesia ermetica e per l'attenzione ad autori europei. In Bertolucci Sereni ravvisa temi e nodi urgenti e necessari in quegli anni: il mutamento di poetica, la concretezza degli oggetti della poesia e il progressivo cambiamento di prospettiva, tutti motivi cui la breve recensione del quotidiano milanese non poté dare giusto risalto.

Nella lettera del 12 aprile '51 Sereni, in vista della recensione per «Milano-sera», scrisse a Bertolucci di voler scrivere un articolo più diffuso anche su «aut-aut»:²⁸⁶

Sapevo anche del libro e certo ti sarà sfuggito l'annuncio che ne ho dato nel «Lunario» con grande dispetto – dicono – del solito Quasimodo.²⁸⁷ Sono d'accordo con Paci di dedicarti una nota su «Aut-Aut»²⁸⁸ e certo me ne servirò per riprendere il discorso sul giornale.²⁸⁹

Bertolucci temeva però che lo scritto su «aut-aut» sarebbe stato tardivo («Io spero che il libro entro 15 giorni sia pronto: allora dato che Aut Aut uscirà tardi non sarebbe meglio che tu potessi parlarne prima sul giornale? Ad ogni modo ti ringrazio, e ho una gran voglia di leggerti»)²⁹⁰ e incoraggia la pubblicazione in giornale. Sereni, nonostante qualche perplessità,²⁹¹ acconsente e Bertolucci insiste per questa scelta:

²⁸⁵ Lettera di Sereni a Bertolucci del 29 giugno 1951 (cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 184).

²⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 179.

²⁸⁷ «Milano-Sera».

²⁸⁸ La recensione su «aut-aut» non fu mai pubblicata.

²⁸⁹ Cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 179.

²⁹⁰ Lettera del 19 aprile 1951 di Bertolucci a Sereni (cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 182).

²⁹¹ Nella lettera già citata del 23 maggio 1951 Sereni esprime i propri dubbi a Bertolucci: «E ti dirò la verità: mi secca parlare del libro in “Milano-sera” e poi riparlare più estesamente in “Aut-Aut”: per non perdere lo slancio iniziale e mortificarlo al primo momento in un articolo magari soggetto a tagli. E d'altra parte mi rincrescerebbe di non essere tra i primi a parlarne. Come fare? Tu intanto dimmi se ti rincresce che non ne parli in *Milano-Sera*. Sono del parere di darti tutto l'aiuto possibile in questa occasione e farò quello che vorrai» (cfr. *ivi*, p. 183).

Capisco bene la difficoltà di scrivere due cose su due misure, ma certo l'articolo su Milano-Sera gioverebbe praticamente al libro, e non poco, penso. Vedi tu, Vittorio, se puoi farlo: so che la tua critica è seguita lì, Milano Sera arriva anche a Roma, e lo guardano. Qui Bigiaretti mi ha detto che il discorso della Capanna è per lui un discorso umano, non formalista, una strada buona. E anche Gallo,²⁹² che ne parlerà su Società. Ti dicevo questo nel senso che a Milano Sera potrebbe interessare, non nel senso di quello che dirai.²⁹³

Tuttavia l'uscita su «Milano-sera» non fu soddisfacente per Sereni, che, oltre al disappunto per il titolo, il 29 giugno, è critico più in generale nei confronti del suo pezzo:

Ho scritto il pezzo nel momento meno opportuno, stanco, stanchissimo, nei ritagli di tempo tra una correzione di compiti e uno scrutinio. Poi mi sono accorto che veniva troppo lungo e ho dovuto tagliare io stesso a scanso di guai. Tutto da rifare per l'articolo in *Aut-Aut*; e mi ero ossessionato dalla necessità di lasciare il margine per il medesimo.²⁹⁴

Ma Bertolucci accolse con grande favore la recensione:

Quante cose acute e *vere*, quanta comprensione; e molto, appena accennato, son certo che troverà svolgimento adeguato in *Aut Aut*: ma io già dalle tue indicazioni lo anticipo. Grazie, Vittorio, è assai bello, e commovente in un certo senso, che tu, proprio tu che hai fatto alta poesia bruciandoti nella storia, tu autore del *Diario d'Algeria*, abbia così umanamente compreso la mia partecipazione tutta in difesa, segreta.²⁹⁵

Su «aut-aut» la recensione a Bertolucci non fu in realtà mai pubblicata e Sereni ripubblicò il testo (evidentemente poi accettandolo) nel 1973 in *Lecture preliminari*, con il semplice titolo del volume, *La capanna indiana*.²⁹⁶

II.5 *La vocazione della gioia*

Nel 1951 Sereni, grazie a Bertolucci, fu invitato da Leone Piccioni a collaborare al Terzo Programma RAI con un intervento su Jacques Prévert. Lo testimonia una lettera di Sereni a Bertolucci (13 dicembre di quell'anno) dove si

²⁹² La recensione di Gallo alla *Capanna indiana* non fu mai pubblicata.

²⁹³ Lettera di Bertolucci a Sereni del 23 maggio '51 (cfr. *Sereni – Bertolucci*, pp. 183-184).

²⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 184.

²⁹⁵ Lettera del 2 luglio 1951 (cfr. *ivi*, p.185).

²⁹⁶ Cfr. LP, pp. 33-37; ora in PP, pp. 835-838.

parla con sollievo della chiusura del rapporto con «Milano-sera», avvenuta come si diceva sopra a fine luglio:

Tutto sommato – economia a parte – l’aver piantato «Milano-Sera» è stato un bene: anche se non è esatto dire «l’aver piantato». Ma è difficile dirti che giro ha preso la mia vita da un po’ di tempo in qua. Mi sembra che ora, per la prima volta e sempre entro certi limiti, io abbia cominciato a dare la precedenza a me stesso sulle preoccupazioni e sui doveri più apparenti. Vediamo quanto durerà. Piccioni mi ha scritto invitandomi a fare un Prévert per il Terzo Programma. So di dover ringraziare per questo anche te.²⁹⁷

L’intervento radiofonico non fu realizzato, ma nel settembre 1952 Sereni pubblicò su «aut-aut»²⁹⁸ *La vocazione della gioia*,²⁹⁹ profilo critico di Prévert probabilmente sviluppato a partire dall’invito di Piccioni per la RAI. Qui Sereni metteva in luce la forza decostruttrice di questa poesia, critica nei confronti della moralità piccolo-borghese e ispirata a tematiche di Apollinaire, mutate però di segno o banalizzate volutamente.³⁰⁰ La personalità poetica tutt’altro che semplice di Prévert si offre al lettore in modo nuovo e singolare.

La prosa fu inserita in *Lecture preliminari*³⁰¹ sostanzialmente invariata. Invece Sereni vi apportò un’aggiunta quando la ripropose nel ’79 come introduzione alle *Poesie* di Prévert tradotte da Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni.³⁰² Fu unita infatti una nota conclusiva, separata dal testo e datata 1979, in cui l’autore a ventisette anni di distanza dalla pubblicazione su «aut-aut» ricalibrava più sottilmente la sua riflessione.³⁰³

Il testo è stato ristampato in seguito da Giuseppe Strazzeri in *Sentieri di gloria*.³⁰⁴

²⁹⁷ Cfr. *Sereni-Bertolucci*, cit., p. 192.

²⁹⁸ Cfr. il paragrafo della tesi IV.7 «aut-aut» (1951-1961), pp. 194-195.

²⁹⁹ Cfr. *La vocazione della gioia*, «aut-aut», 11 (settembre 1952), pp. 422-427.

³⁰⁰ Quando Sereni, a distanza di quasi trent’anni, nel 1979, riprende il testo, rettifica parzialmente il suo giudizio. Pur non smentendo lo scritto del 1952, riconobbe a Prévert una forte capacità comunicativa, di notevole rilievo nella poesia contemporanea (cfr. *Testi*, p.).

³⁰¹ Cfr. LP, pp. 39-47; ora in PP, pp. 839-845.

³⁰² Cfr. J. Prévert, *Poesie*, traduzione di M. Cucchi e G. Raboni, Parma, Guanda, 1979, pp. VII-XIII.

³⁰³ Riportiamo la nota aggiunta in *Testi*, p. 435.

³⁰⁴ Cfr. SG, pp. 61-70.

II.6 *Levania*

La stretta amicizia tra Sereni e Sergio Solmi³⁰⁵ ha origine nei primi anni Trenta: nel 1934 Solmi fu invitato da Antonio Banfi a partecipare alla giuria per i Littoriali della Cultura, a cui concorse anche Sereni, classificandosi secondo.³⁰⁶ L'apprezzamento di Sereni per l'opera solmiana trova riscontro pure nel primo articolo su Alfonso Gatto del 1938,³⁰⁷ dove è ricordata la prefazione di Solmi a *Erato e Apollion*.³⁰⁸ Negli stessi anni i due collaborarono a «Corrente»,³⁰⁹ rivista decisiva nella formazione di Sereni.³¹⁰ Nel 1941 loro scritti apparvero nel volume *La luna nel corso*, notevole silloge di testimonianze di ambiente milanese,³¹¹ procurata dal gruppo di «Corrente». Nel '42 entrambi furono inseriti tra i *Lirici*

³⁰⁵ Cfr. in particolare F. D'Alessandro, *Sergio Solmi e Vittorio Sereni: un'amicizia poetica novecentesca* (cfr. «Italianistica» XXX (2001), n. 1, pp. 95-114), dove sono messe in luce le affinità tra i due. Cfr inoltre la monografia *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit.; e Ead. *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

³⁰⁶ Solmi scrive su Sereni nel testo del dicembre 1939 sul «Tesoretto», un anno dopo i Littoriali, riproposto oggi nelle *Opere* di Solmi (*La letteratura italiana contemporanea*, t. II, *Scrittori critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998). Solmi inserisce Sereni tra i più interessanti poeti editi in rivista nel '39: «Un lungo discorso meriterebbero pure le liriche apparse, quest'anno, nelle principali riviste letterarie [...]. In "Frontespizio", ancora Betocchi, Vittorio Sereni, Gatto, Luzi, Parronchi» (cfr. *ivi*, p. 359). Nel 1941 Solmi torna su Sereni, includendolo tra i giovani poeti più interessanti: «Altri nomi ci vengono alla memoria "ermetici" e "non ermetici": Vittorio Sereni, Guglielmo Petroni, Giuseppe Valentini, Cesare Brandi, Aldo Borlenghi, Libero Bigiaretti; e Attilio Bertolucci, che ha accenti d'una sottile grazia lunatica già ben riconoscibili. In questi giovani l'intelligenza critica, l'attitudine, l'impegno espressivo sono rilevanti» (cfr. *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli» VIII, 1 (gennaio 1939), pp. 15-33, ora in S. Solmi, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento* cit., p. 397).

³⁰⁷ Cfr. *Su Alfonso Gatto*, «Corrente» 15 aprile 1938, p. 3; qui in *Testi*, pp. 209-213. Oltre allo scritto su Gatto, Sereni pubblicò sulla rivista una nota non firmata per la morte di Antonia Pozzi (*Antonia Pozzi*, 31 dicembre 1938, p. 2); e inoltre: *Breve risposta non richiesta al Prof. Russo e al Sign. Villaroel* (28 febbraio 1939, p. 1); *Chiarimento a Luigi Russo* (15 marzo 1939, p. 1), firmati «Corrente». Sulle pagine della rivista apparvero anche suoi versi, poi in F: *Temporale a Salsomaggiore* (30 aprile 1938) e *Canzone lombarda* (15 novembre 1938).

³⁰⁸ «Una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni». La citazione di Solmi è ripresa dalla *Prefazione* a Salvatore Quasimodo *Erato e Apollion*, Milano, Scheiwiller, 1936.

³⁰⁹ Solmi pubblicò su «Corrente» (15 aprile 1939) *Carte geografiche*, brano tratto da *Fine di stagione*; la poesia *Rapsodia militare* (31 ottobre 1939); la prosa non firmata *Nascita del Premio Savini* (15 novembre 1939); e la prosa di polemica anticrociana *Pensieri e immagini* (15 aprile 1940).

³¹⁰ Sereni si sofferma sull'esperienza di «Corrente» e ne chiarisce alcuni passaggi della rivista in *Senso d'un'esperienza*, presentazione agli indici della rivista (cfr. *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, cit.).

³¹¹ Cfr. *La luna nel corso*, pagine milanesi raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. Sereni vi pubblicò *Canzone lombarda* (p. 64), mentre Solmi pubblicò *Sera sull'Adda* (p. 264).

Nuovi.³¹² Il primo incontro personale avvenne solo tra fine 1945 e inizio 1946.³¹³ Proprio nell'ottobre del 1945 Sereni espresse a Bertolucci il suo intento di dar vita a una rivista cui avrebbe dovuto collaborare anche Solmi: mai realizzato a causa di difficoltà editoriali.³¹⁴ In seguito Sereni e Solmi collaborarono alla redazione della «Rassegna d'Italia»,³¹⁵ e, a partire dal 1962,³¹⁶ a «Questo e Altro».³¹⁷ Condivisero quindi l'esperienza dei “Quaderni di poesia” per le Edizioni della Meridiana, che Sereni diresse dal 1954 al 1955, e cui collaborò anche Solmi,³¹⁸ e successivamente si trovarono accomunati nel lavoro mondadoriano.³¹⁹

³¹² Sereni vi pubblicò *Lo scriba*, *Compleanno*, *Diana*, *Inverno a Luino*, *Zenna* e *In me il tuo ricordo è un fruscio* (pp. 620-629); mentre Solmi *Se pur fatiche e sogni...*, *Momento*, *Sole d'ottobre*, *Canto di donna*, tratti dallo scritto saggistico «Fine di Stagione», *Sera sull'Adda* («Il Tesoretto» 1939), *Imitazione* («Primato» 1940), *Ricordo* («Corrente» 1939) e *Ritorno a una città* («Tempo» 1940), (pp. 414-424). I testi di Solmi erano preceduti da «*Fine di Stagione*» di Alfonso Gatto (pp. 405-411), che approfondiva i caratteri della seconda raccolta solmiana, già pubblicato sull'«Italia Letteraria» il 1 dicembre 1934, e dallo scritto di Solmi *Memoria e creazione* tratto da *Fine di Stagione* (pp. 412-413).

³¹³ Alla fine del 1945 risale anche l'inchiesta di «Uomo» sulla cultura, cui presero parte Anceschi con *Disagio dell'uomo di lettere* (pp. 4-8), Banfi con *Le due vie* (pp. 8-16), Solmi con *Lettera a Valsecchi* (pp. 16-22). Anche Sereni fu invitato al dibattito («Qui le divergenze dei vari fronti si stanno facendo più aspre. E inutilmente cercherà di comporre “Uomo” con una inchiesta sulla cultura alla qualche anch'io (!) sono stato invitato. Nel prossimo numero ti divertirai a leggere le risposte di Anceschi, Banfi, Solmi» cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 101), ma il suo intervento non arrivò alla rivista o non fu pubblicato.

³¹⁴ «Ho visto Paci e [Roberto] Rebora e un po' tutti gli altri. Sarebbero dispostissimi a fare la rivista. Saremmo in trattative, molto vaghe, sia con Garzanti sia con Poligono» (cfr. *Sereni – Bertolucci*, pp. 95).

³¹⁵ Cfr. il paragrafo della tesi IV.4 *La «Rassegna d'Italia» (1946-1949)*, pp. 187-190.

³¹⁶ Solmi collaborò con «Questo e Altro» in due occasioni: *Lecture ed altro*, che comprende *La volpe nella soffitta*, *Artaud*, *Salinger* e *Ready made*, edito sul secondo numero della rivista (1962, pp. 69-72), e una scelta di poesie (*Letteratura e industria*, *L'età dei semidei*, *Messa a fuoco*) sul quinto numero (novembre 1963, pp. 11-13).

³¹⁷ Cfr. i paragrafi della tesi IV.11 «*Questo e altro*» (1962-1964), pp. 200-203.

³¹⁸ Sereni diresse i “Quaderni di poesia” delle Edizioni della Meridiana tra il 1954 e il 1955, quando Solmi aveva l'incarico di consulente esperto e autorevolissimo “lettore”. In una lettera del 16 marzo 1988 a Dante Isella Giuseppe Eugenio Luraghi illustrò così la nascita delle “Edizioni della Meridiana”: «Alla fine del 1947, io ed i fratelli Angelo e Aldo Guazzoni iniziammo le “Edizioni della Meridiana”. Il programma era ambizioso: pubblicare poeti e prosatori d'arte nuovi, o allora poco noti, molti dei quali hanno poi raggiunto la notorietà ed io ho ritrovato, quale presidente Mondadori, fra i migliori scrittori (sono compresi nell'elenco allegato che riguarda tutte le pubblicazioni della Meridiana) figurano i nomi illustri di Montale, Ungaretti, Sinisgalli, Alberti, Bigongiari, Arpino, Pasolini, Solmi, ecc.» (cfr. D. Isella, *Scheda per le “Edizioni della Meridiana”*, «Autografo» 15 (1988), pp. 49-54, p. 50). Nella collana uscirono esordienti, come Giovanni Arpino con *Barbaresco* (1954); o ancora in formazione, come Fortini, con *Una facile allegoria* (1954) per volontà di Sereni (nel 1946 era uscito *Foglio di via e altri versi* per Einaudi), o Pasolini, il cui *Canto popolare* (1954) vide la luce dopo un serrato scambio epistolare con Sereni, Zanzotto (*Elegia e altri versi*, 1955 con data dicembre 1954); Bellintani (1955, *Paria*); Cattafi con *Partenza da Greenwich* (1955) dopo *Nel centro della mano* del 1951 già per le Edizioni della Meridiana; Lalla Romano (*L'autunno*, 1955); Luciano Erba che dopo *Linea K* (1951) pubblica il selezionatissimo *Il Bel Paese* (1955).

La raccolta di Solmi, *Levania e altre poesie*,³²⁰ muove proprio dai “Quaderni di poesia” della Meridiana. Sereni avviò un progetto editoriale affine presso l’editore Raimondo Mantovani fino al 1958,³²¹ e il primo titolo della “Collezione di poesia” di Mantovani fu proprio *Levania*,³²² uscito a fine 1956³²³ con *Postfazione* di Sereni.³²⁴ Non solo per la realizzazione del libro contava il forte legame con

Per la storia complessiva delle edizioni il già citato catalogo *Un manager fra lettere e arti* dove sono raccolte anche le schede dettagliate dei “Quaderni di poesia”, pp. 203-215.

³¹⁹ Il dato è precisato puntualmente da G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 18-20.

³²⁰ Alcuni dei testi raccolti in *Levania e altre poesie* erano stati anticipati sull’«Approdo letterario» nel 1954: *Entro la densa lente dell’estate*, *Sotto il cielo pacato di novembre*, *Levania*, *Alla bruma* e *Ascoltando Mozart* (IV, pp. 15-18). La rivista (nata nel 1954 in edizione cartacea gli interventi dell’omonima trasmissione radiofonica culturale), ospitò le poesie di Solmi comparse nella rubrica “Pagine inedite di scrittori italiani” del Terzo Programma RAI. Negli stessi anni si vedano nell’«Approdo» alcuni scritti di Sereni: nel III numero 1952, *Breve Antologia dell’ultimo Saba* (pp. 75-78); a partire da questo numero Sereni curò la *Rassegna di poesia* con due interventi nel 1952 (III, pp. 90-93; IV, pp. 87-88) e uno nel 1953 (I, pp. 83-84). Nel primo numero della seconda serie dell’«Approdo letterario» uscirono le poesie *Tre frammenti per una sconfitta*, *Viaggio all’alba*, *L’equivoco*, *Finestra*, *Gli squali*, *Mille miglia*, *Le ceneri*, *Le sei del mattino* (pp. 47-53), testi poi raccolti in SU¹ a eccezione di *Tre frammenti di una sconfitta* (*Tra il brusio di una folla*, *Istruzione e allarme* e *Il nostro tempo d’allora*). Questi ultimi, incrementati con *Così una donna amata...* e *Accadeva come dopo...*, entrarono in SU¹ e anche in DA² (cfr. *Poesie*, pp. 453-461).

³²¹ Mantovani, oltre a pubblicare la collana “Collezione di poesia” in cui pubblicò nel ’56 Sergio Solmi e Gian Carlo Artoni e nel ’57, le traduzioni di Orelli di *Goethe – liriche scelte*, fu anche il primo editore del «verri», fino al 1958, e di «aut-aut».

³²² Nella lettera a Parronchi dell’8 gennaio 1956 Sereni informa l’amico della chiusura dei “Quaderni di Poesia” della Meridiana e delle altre imminenti iniziative editoriali: «E ora vorrei almeno accennarti alla possibilità, quasi certezza, che i “Quaderni della Meridiana”, or ora sospesi, riprendano da un’altra parte, in altra veste e con distribuzione molto più accurata. [...] Comincerei ora con Solmi, seguirebbero alcuni giovani e traduzioni di particolare qualità» (cfr. *Sereni-Parronchi*, p. 279).

³²³ Il 19 ottobre 1956 Sereni menziona nuovamente a Parronchi il progetto editoriale: «Ti credevo informato circa la sorte della mia collezione della Meridiana praticamente finita nello scorso mese di dicembre. A Milano si fa un’altra collezione, presso l’editore Mantovani, e credevo di avertene parlato. Personalmente me ne occupo abbastanza ma non tengo a figurare come direttore della medesima. Ciò per evitare le troppe richieste più o meno gradite che comunque mi costringono a un eccessivo sperpero del mio tempo così scarso. Per quanto riguarda Santilli, debbo dirti che la cosa è immatura, per lui e per chiunque altro, e che bisogna almeno lasciare avviare la nuova collezione. Questa inizia tra qualche giorno con un libretto di Solmi in cui figura anche una mia nota [...]. Solo tra qualche mese si potrà riparlare, tenendo conto di altri libretti che usciranno nel frattempo e che rappresentano in qualche modo uno strascico della Meridiana» (cfr. *ivi*, p. 284). Un riferimento cronologico più stringente è in una lettera a Giuseppe Raimondi del 16 dicembre successivo: «In questi giorni riceverai, se non l’hai già ricevuto, un libretto di Solmi con una mia nota» (cfr. *Sereni-Raimondi*, p. 160).

³²⁴ La *Postfazione* fu scritta in un momento di grande depressione, che Sereni confida così ad Anceschi in una lettera del 2 settembre ’56: «debbo dirti con assoluta franchezza che sono ricaduto in una nuova crisi di sfiducia a proposito del mio “lavoro” poetico. Può darsi che tutto ciò sia passeggero e lo so che oggi conta di più essere presenti in qualsiasi modo che essere presenti con persuasione; ma per me questa persuasione è indispensabile e sarebbe peggio poi trovarmi di fronte alla freddezza o alla distrazione. Penso che fosti tu a convincermi a pubblicare *Frontiera* e mi domando se non sarebbe stato meglio sin da allora

Solmi, ma anche l'interesse affettivo per l'opera, che toccava punti di riflessione condivisi: lo scritto di Sereni, infatti, ne mette in evidenza l'instancabile curiosità, attento anche a generi a lui più remoti come il fantastico, ma fa pure emergere l'opposizione tra una certa staticità dei versi e una serie di rappresentazioni della fuga in luoghi-chiave della raccolta. Sereni sapientemente sottolinea gli usi linguistici, che esprimono esitazioni esistenziali e sfiducie, e che proprio nella scrittura trovano strumenti di conoscenza nei confronti di un reale variabile e multiforme, come in parte accade per Sereni stesso.

Il testo era già apparso nello stesso '56 su «Stagione», con il titolo *Sulla poesia di Solmi*,³²⁵ in stesura più sintetica, priva del paragrafo finale, dove si ampliano le osservazioni sulla «tempestività» della parola di Solmi, libera da modelli precostituiti e perciò «illuminante» per il lettore.³²⁶ In vista dell'edizione in volume, Sereni apportò alcune modifiche: aggiunse poco prima della conclusione una riflessione sul ruolo del poeta nella società, assente in rivista,³²⁷ e ampliò le conclusioni. Ma è interessante osservare che la parte sul ruolo sociale del poeta, meno legata a Solmi, fu poi stralciata dal testo e che Sereni la riciclò come nota di accompagnamento ai propri versi nell'antologia di Spagnoletti

resistere a un'insistenza che pure, oltre ad essere affettuosa, era disinteressata. So benissimo che un ritorno, comportandomi così, sarà sempre psicologicamente più difficile e forse non solo psicologicamente. Arrivo a dire che se potessi non pubblicherei nemmeno la nota per il Solmi e che mi ritirerei in buon ordine da qualunque attività che in qualche modo abbia a che fare con la letteratura» (cfr. *Sereni-Anceschi*, pp. 191-192).

³²⁵ Cfr. V. Sereni, *Sulla poesia di Solmi*, «Stagione», 10 (1956), pp. 2-3. Un'avvertenza ne chiarisce la destinazione: «(Da una nota per il volume di Sergio Solmi, *Levania e altre poesie*, di imminente pubblicazione a cura di Mantovani editore - Milano)» (Cfr. *ivi*, p. 3). Nello stesso numero di «Stagione» in gran parte concentrato su Solmi, oltre al saggio di Solmi su Valéry e Leopardi (*Leopardi e Valéry*, pp. 1, 5), uscirono: Luciano Erba, *Solmi vero e immaginario* (p. 2); Giorgio Caproni, *Una moralità pariniana* (p. 3); una noticina di Luciano Anceschi, *Dubbio metodico di Solmi* (p. 3); Mario Luzi, *La salute di Montaigne* (p. 4); Giorgio Bàrberi-Squarotti, *Solmi o le tentazioni della ragione* (pp. 4-5); Massimo Colesanti, *I suoi autori francesi* (pp. 5-6); Marcello Camilucci, *Malinconia e solitudine* (p. 6); Elio Bartolini, *Incontro con Solmi* (p. 6); Nelo Risi, *Dalla terra alla luna con un poeta* (p. 7); Giuliano Gramigna, «Un'ultima gaiezza...» (pp. 7-8). Il numero include anche testi di ordine più generale: Luigi di Palo, *Sulla crisi del pensiero contemporaneo* (pp. 1, 8); Cristina Campo, traduzioni di *Due esercizi su Eliot* (p. 1); Umberto Eco, *Science-Fiction* (p. 7); Mario Pepe, *Dell'ispirazione religiosa nell'arte italiana* di (p. 8). Nel 1957 *Levania* fu recensita acutamente anche da Zanzotto (*Sergio Solmi e "Levania"*, «aut-aut» 40, pp. 374-384, poi in *Scritti sulla letteratura*, vol. I, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 59-74).

³²⁶ Il testo senza il titolo è riportato alle pp. 25-43.

³²⁷ Nella *Postfazione* Sereni osserva la capacità di Solmi di congiungere talora momento psicologico e storico e aggiunge un tassello assente nella versione in rivista: «la stessa qualità si riproduce in modo costante anche su scala minore, sviluppando pienezza e robustezza di significato dall'indistinto dell'attimo e della sensazione» (cfr. *ivi*, p. 38).

Poesia italiana e contemporanea 1909-1959.³²⁸ Sereni rispondeva così alla richiesta del curatore di far precedere i versi da una riflessione di poetica³²⁹ (richiesta che lo metteva sempre in difficoltà, come già si è visto per i *Lirici nuovi* di Anceschi, per cui rispolverò lo scritto montaliano)³³⁰ Ma il testo “riciclato” per Spagnoletti fu decurtato paragrafo conclusivo della *Postfazione* '56, che invece conteneva riferimenti alla poetica di Solmi.³³¹

Non è meno notevole che nel 1962, Sereni inserì il testo negli *Immediati dintorni*, con il titolo *Il nome di poeta*,³³² evidentemente soddisfatto della noterella di poetica approntata per Spagnoletti,³³³

In *Lecture preliminari* Sereni pubblicò lo scritto su Solmi nella forma della *Postfazione* '56,³³⁴ mentre *Il nome di poeta* migrato negli *Immediati dintorni*

³²⁸ G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Parma, Guanda, 1961. Lo scritto di Sereni si legge alle pp. 697-699.

³²⁹ Così nella *Premessa* Spagnoletti scrive: «Nell'ordinare il materiale di questa nuova edizione, mi è parso che potesse uscir gradita ad ogni categoria di lettori la presenza di alcune pagine giustificative della “poetica” di ciascun autore presentato. Il compito era certamente di difficile attuazione, specie se si dà al termine “poetica” il suo completo significato estetico. Non sono pochi gli scrittori che si ritengono inadatti a parlare di sé, della formazione letteraria acquisita, del modo di vedere o di valutare le cose proprie e del mondo, in genere. Non avendo dubbi sull'utilità, comunque, di ogni spunto autobiografico od estetico, ho sollecitato questa collaborazione, nel modo più libero, da tutti gli autori inclusi; ricorrendo a pagine già edite solo quando ciò si rendeva necessario». (Cfr. *ivi*, pp. 7-8).

³³⁰ Cfr. il paragrafo della tesi II.1 *In margine alle «Occasioni»*, pp. 75-80.

³³¹ Così suona la parte finale caduta nell'antologia di Spagnoletti: «Anche in questo senso ci aiuta la parola di Sergio Solmi, sempre tempestiva, programmatica mai; ricca di intuizioni precorritrici nell'atto stesso in cui concede al tempo e agli umori, mai disposta a fissarsi su una formula. Davvero, a chi volesse specchiato il miraggio della poesia quale per più di trent'anni è venuto atteggiandosi via via in una coscienza comune, una storia di esperienza e meditazione allacciate, drammatica e tangibile, pagata di persona e riespressa dall'interno di sé tanto da riuscire illuminante non per sé soltanto, davvero non sapremmo indicare guida più garbata e sicura» (cfr. *Levania*, cit., p. 43).

³³² Il titolo *Il nome di poeta* riprende l'*incipit*, che offre l'elemento-chiave dello scritto: «Il nome di poeta appare sempre di più una qualifica socialmente difficile da portare e da sostenere persino per il suo normale ambito letterario» (cfr. *ivi*, p. 86). Lo scritto fu inserito nella scelta di ID, raccolta di testi eterogenei, dove sono presenti alcune riflessioni sulla poesia, area cui il testo appartiene. A questo nucleo sono da ricondurre anche: *Male del reticolato* (1945), che riconosce al poeta un alto ruolo sociale e civile; *Esperienza della poesia* (1947), in cui è evidente il rifiuto di ogni dogmatismo critico; *Omaggio a Rimbaud* (1954), profilo rimbaudiano ricco anche di riflessioni più generali sulla poesia; *La statua s'è mossa* (1956), sulla poesia di Kavafis, dello stesso anno del *Nome di poeta*, e i successivi *Sul rovescio d'un foglio* (1960), sul proprio lavoro poetico; *Per un poeta d'amore* (1961), sulla poesia amorosa, e il più volte citato *Il silenzio creativo* (1962), acuta e disincantata confessione su un tema spinoso per Sereni.

³³³ ID, pp. 86-89.

³³⁴ Cfr. LP, pp. 49-63.

ricompare negli *Immediati dintorni primi e secondi*,³³⁵ (riprodotti postumamente nella *Tentazione della prosa*³³⁶ e più recentemente in *Poesie e prose*).

II. 7 *La musica del deserto*

Dopo la guerra, Sereni intraprese alcune traduzioni di poesia e di prosa. Tra i primi autori di cui si occupò vi fu William Carlos Williams. Infatti, anche se la traduzione delle *Poesie* fu edita solo nel 1961,³³⁷ si può far risalire l'interesse per il poeta a circa un decennio prima. Significativamente, fu Anceschi a sottoporre all'attenzione di Sereni i versi di Williams, proponendogli la collaborazione a un'edizione illustrata da Marino Marini,³³⁸ forse la stessa, destinata all'editore Cardazzo, cui Sereni accennò a Bertolucci in una lettera del 13 dicembre 1951:

Per mio conto ho tradotto una quindicina di poesie da William Carlos Williams per non so che edizione di lusso di Cardazzo.³³⁹ Dico per mio conto, dato che la cosa, nata come un fatto pratico quest'estate mi ha poi abbastanza preso e dato gusto a lavori di questo tipo: una specie di ritorno di confidenza.³⁴⁰

Parole che confermano il dato fornito da Sara Pesatori, che, sulla scorta delle carte dell'Archivio di Luino, fa risalire al 1951 le prime prove traduttorie su Williams. Dalla lettera a Bertolucci si individua più precisamente nell'estate del '61 l'inizio del lavoro per il volume di Cardazzo.

³³⁵ Cfr. ID², pp. 56-58.

³³⁶ Cfr. TP, pp. 52-54.

³³⁷ W. C. Williams, *Poesie*, tradotte da C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1961. Sereni tradusse: *The Locust Tree in Flower*, *Dedication for a Plot of Ground*, *The Bird's Companion*, *Proletarian Portrait*, *Complaint*, *The Young Housewife*, *To Waken An Old Lady*, *Complete Destruction*, *The Lonely Street*, *The Great figure*, *The Red Wheelbarrow*, *The Descent of Winter*, *Between Walls*, *Young Woman at a Window*, *Poem*, *Adam*, *Eve*, *These*, *The Men*, *Paterson: the Falls*, *Burning the Christmas Greens*, *A Flowing River*, *The Clouds*, *Seafarer*, *A Unison*, *New Mexico*, *The Horse Show*, *Approach to a City*, *The Hard Core of Beauty* e *The Desert Music*.

³³⁸ Così Sereni nella *Premessa* al *Musicante di Saint-Merry*: «Debbo a Sergio Solmi la segnalazione di *Orphée Noir*, antologia di poeti neri in lingua francese; a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W. C. Williams per un'edizione speciale che doveva essere illustrata da Marino Marini e che poi non su fece» (cfr. MSM, pp. VI-VII).

³³⁹ Il riferimento è alle Edizioni del Cavallino, fondate a Venezia da Carlo Cardazzo nel 1934. Forse il volume era destinato alla collana "Letteratura straniera" inaugurata negli anni Quaranta.

³⁴⁰ Cfr. *Sereni – Bertolucci*, pp. 192-193.

Nonostante la mancata pubblicazione veneziana, Sereni continuò a cimentarsi con la poesia di Williams, di cui lo attraevano la capacità di sviluppare il dato fenomenico, la particolare attenzione agli oggetti e l'inclinazione a trasporre in versi la misteriosa «operazione preliminare» sottesa alla scrittura.

Il profondo interesse emerge anche da altri lavori di Sereni della seconda metà degli anni Cinquanta che preludono al volume einaudiano: nel 1956 Bertolucci chiese all'amico alcune traduzioni per l'antologia *Poesia straniera del Novecento* che stava curando,³⁴¹ e l'anno successivo Sereni fece uscire altre cinque traduzioni per le milanesi Edizioni del Triangolo.³⁴² A seguito di questa pubblicazione, nel 1960 Cristina Campo propose a Sereni la collaborazione per l'edizione Einaudi (*Poesie*, 1961).³⁴³ Sereni tradusse così nuovi testi per il volume, come scrive il 12 agosto a Niccolò Gallo:

Tento di tradurre altre cose da W. C. Williams per il libro che preparo per Einaudi in collaborazione con Cristina Campo.³⁴⁴

Le traduzioni occuparono il poeta per alcuni mesi. La nota introduttiva, invece, all'inizio del 1961 non era ancora stata scritta, come risulta da quanto Sereni dice a Gallo il 6 gennaio:

³⁴¹ *Poesie straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958. Bertolucci così scriveva il 24 maggio 1956: «Intanto volevo dirti che preparo una bella antologia di stranieri per Garzanti, e vorrei che tu mi potessi dare due o tre o quattro delle versioni più belle che hai fatto da Williams» (cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 208). L'antologia fu pubblicata alla fine del 1958 (Sereni il 7 dicembre ringraziò Bertolucci per l'invio del libro: «Caro Attilio, ricevo l'antologia. Molto bella, una delle poche che davvero invitano a leggere sia per la scelta dei testi sia – quasi sempre – per la scelta dei traduttori. Ti sono grato di avermici ammesso con le mie quattro migliori versioni da Williams», cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 214). L'affermazione lascia intendere che Sereni avesse tradotto anche altri testi del poeta americano, che non aveva giudicato adatti alla pubblicazione nell'antologia. L'antologia raccoglie quattro traduzioni di Sereni: *Paterson: the Falls, Adam, These, Dedication for a plot of ground*, ripubblicate sia nel volume del 1961 a cura di Sereni, ad eccezione di *Paterson: the Falls*, sia nel successivo MSM (cfr. pp. 37-39; 43-51). I testi furono ripresi in *Tutte le poesie* (edizione a cura di M. T. Sereni, con prefazione di D. Isella, Milano, Mondadori, 1986, pp. 326-327; 332-343).

³⁴² Cfr. W. C. Williams, *Poesie*, versioni di Vittorio Sereni, immagini di Sergio Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957. Nel volumetto furono pubblicate le traduzioni di *The Descent of Winter, The Lonely Street, The Window's Lament in Springtime, A Unison, The Clouds*.

³⁴³ Così commenta Sereni l'invito della Campo per l'edizione einaudiana, che coronava «una serie di accostamenti [a Williams] per nulla continui nel tempo. Delle mie versioni, esercizio privato o quasi, non avrei mai pensato di fare un volume vero e proprio, se non si fosse poi presentata l'opportunità di unirle a quelle di Cristina Campo e cioè di inserirle in un lavoro più vicino, grazie anche a una più estesa e sicura ricognizione preliminare, alle strutture dell'intera opera del nostro poeta».

³⁴⁴ Cfr. *Sereni – Gallo*, p. 62.

Ho completato le mie traduzioni di W. C. W., ma dovrò preparare una nota che mi porterà via molto tempo.³⁴⁵

Eppure i carteggi attestano che all'epoca Sereni aveva già steso una «nota su Williams»: in una lettera ad Anceschi databile al gennaio 1961 infatti, nel commentare l'antologia dei *Novissimi*, Sereni ne riprende alcuni concetti (l'appartenenza alla «lingua comune contemporanea» e la «riduzione dell'io») che trova presenti anche nelle sue pagine su Williams:

Fatto personale [...]: quel che si dice di non-paura per la lingua comune contemporanea, di effetti di *accrescimento*, di riduzione dell'io eccetera sono cose che io sento da sempre e ho sperimentato in proprio e che non ho mai detto così chiaramente come nella nota su W. C. Williams.³⁴⁶

La «nota» cui allude qui è quella su *The Desert Music* pubblicata con il titolo *Una proposta di lettura* in «aut-aut», gennaio-marzo '61,³⁴⁷ insieme alla traduzione della poesia. La scelta della rivista di Paci non è casuale, sia per la lunga amicizia con il gruppo milanese (con Anceschi e Paci soprattutto) sia per il taglio fenomenologico cui essa era improntata e che la rendeva idonea ad accogliere una riflessione di poetica come quella di Sereni su Williams. Sereni riconoscendo in Williams la centralità degli «oggetti» e del dato fenomenico, da cui la poesia si genererebbe «per acquisizioni e dilatazioni successive», ribadiva il rapporto diretto con il testo, la necessità di evitare discorsi «precettistici» sulla poesia e sull'arte, e l'annullamento nei versi dell'io poetante.

In *Una proposta di lettura* Sereni si sofferma a lungo oltreché sulla poetica di Williams, anche sui problemi relativi alla traduzione, sulla difficoltà di penetrare un testo a prima vista oscuro e di difficile resa, e sull'impegno del traduttore che ha un ridotto margine d'azione. Proprio per queste ragioni (come emerge dalla

³⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 76.

³⁴⁶ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 212. La riflessione è riproposta in termini affini l'anno successivo. Nella lettera dell'8 agosto 1962 infatti Sereni ritornò sulla propria poetica richiamando ancora la nota su Williams: «Per quanto mi riguarda personalmente, è da anni che batto dentro di me sul tasto dell'accrescimento della vitalità [...] e in questo senso, anche e fra l'altro, ti accennavo all'opportunità di guardare nelle storie dei singoli. Non capirebbe niente di me chi vedesse la riproduzione – o la ripetizione – nelle cose mie di questi anni di un'idea della poesia quale era presente, mettiamo nel Diario d'A. (e anche lì...); e solo, magari, perché non ho il verso *projective*... infine: che cosa ho detto di troppo diverso nella mia prefazione a W. C. Williams?» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 229).

³⁴⁷ Cfr. V. Sereni, *Una proposta di lettura*, «aut-aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 110-118.

lettera a Gallo del 6 gennaio '61) Sereni non aveva ancora steso la prefazione per l'edizione, e si trova a dover riusare lo scritto di «aut-aut», incentrato soprattutto su *The Desert Music*.³⁴⁸

Il saggio fu ripreso nel 1964/1965 dalla rivista di letteratura contemporanea dell'Università del Nebraska «Prairie Schooner» nella traduzione di Sonia Raiziss.³⁴⁹

Nel 1973 il saggio-prefazione entra con rilievo in *Lecture preliminari*³⁵⁰ sia per testimoniare il lavoro traduttorio su cui Sereni fu molto attivo a partire dagli anni Cinquanta, sia perché chiariva aspetti fondamentali della poetica sereniana.³⁵¹

II.8 *Intermezzo neocapitalistico*

Intermezzo neocapitalistico è la ripresa, parecchio rielaborata, dopo più di dieci anni, di *I ipotesi o precetti?*, testo di Sereni uscito nel I numero di «Questo e altro» (1962),³⁵² in risposta alla polemica sollevata da Vittorini su *Una visita in fabbrica* nel contesto più generale del tema allora attualissimo di *Industria e letteratura*.

Il testo di Vittorini *Industria e letteratura* («menabò» IV, 1962) che originò la polemica conteneva anche, come è noto, delle riserve su *Una visita in fabbrica*. Sereni era accusato di «esprimersi elegiacamente», data la sua impossibilità, in quanto piccolo-borghese, di comprendere davvero le condizioni operaie. Sereni

³⁴⁸ Come si legge nel carteggio con Gallo, Einaudi inviò il volume al Premio Etna-Taormina per la traduzione. Il 1 dicembre '61 Gallo auspica la vittoria del volume, per l'idea di poesia che ne emerge: «Cristina Campo mi ha detto di averti scritto un biglietto "contagioso" e che ti scriverà poi con più calma. Pensa che la tua prima lettera sia andata smarrita. Mi diceva anche della probabilità che Williams vinca il Taormina. Mi farebbe un gran piacere, oltre che per voi, per una certa strada della poesia» (*Sereni – Gallo*, p. 94).

³⁴⁹ V. Sereni, *W. C. W.: An Italian View*, Translated by Sonia Raiziss, «Prairie Schooner», v. XXXVIII, n. 4, Winter 1964/1965, pp. 307-316. Segnaliamo anche la pubblicazione della poesia *La speranza* di Sereni sul numero successivo della rivista sempre nella traduzione di Sonia Raiziss (v. XXXIX, n. 41, Spring 1965, pp. 72-73), con breve nota biobibliografica dell'autore, non priva di qualche imprecisione. Sonia Raiziss era moglie di Alfredo De Palchi, di cui Sereni aveva recensito la raccolta *Un ricordo del '45* sul primo numero di «Questo e altro» (pp. 132-133). La sua traduzione si attiene fedelmente al testo di Sereni, scostandosene solamente nei riferimenti puntuali all'edizione del 1961 e ad alcune opere di altri autori. L'editore aggiunge una nota per contestualizzare lo scritto e riporta le parole di Sereni con cui si giustificavano alcuni passaggi traduttivi.

³⁵⁰ Cfr. LP, pp. 65-76; ora in PP, pp. 858-868.

³⁵¹ Il testo fu riutilizzato inoltre nell'intervento su Williams nel ciclo *Poesie come persone*, realizzato nel 1976 dalla Radio Svizzera Italiana Monteceneri. La conversazione si avvia dallo scritto del 1961 e dalle considerazioni sulla poetica di Williams e del suo rapporto con il reale (cfr. la tesi di laurea di D. Circello, *Vittorio Sereni, "Poesie come persone"*, cit., pp. 100-101).

³⁵² Cfr. il paragrafo della tesi IV.11 «*Questo e altro*» (1962-1964), pp. 200-203.

che invece (come dimostra ad esempio la lettera a Giancarlo Buzzi del 15 maggio 1961) si era a lungo interrogato sulla sua capacità di rappresentare poeticamente «la dimensione concreta» del lavoro in fabbrica, reagì con *Ipotesi o precetti?* su «Questo e altro» (I, 1962).³⁵³ L'intervento, pur nato in difesa di *Una visita in fabbrica*, affrontava anche un'analisi più ampia, che coinvolgeva gli scritti di altri autori intervenuti nel dibattito sulle colonne del «menabò».³⁵⁴

Da *Ipotesi o precetti?* emerse soprattutto la radicale diffidenza di Sereni per una critica ideologica molto marcata. Anche il *Poscritto*, allegato all'intervento di Sereni su «Questo e altro», suggeriva l'«ipotesi di lavoro» di allargare lo sguardo all'industrializzazione primo-novecentesca, e, in particolare, all'attenzione che Rimbaud nelle *Illuminations* riserva alle condizioni ambientali della città industriale di inizio secolo.³⁵⁵

Sereni riprese la prosa, notevolmente rielaborata, in *Lecture preliminari*:³⁵⁶ il testo è fortemente ridotto e privo del *Poscritto*. In particolare Sereni fa cadere molti riferimenti ad altri interventi dell'inchiesta del «menabò»: il cenno a Luigi Davì e in parte ad Ottieri, la vasta eco della polemica e il riferimento allo scritto di Lamberto Pignotti pubblicato su «Questo e altro». Tutte queste asciugature essenzializzano il testo e gli danno inoltre carattere più generale e anche più netto.

³⁵³ Nella lettera del 15 maggio 1961 a Giancarlo Buzzi, che aveva letto *Una visita in fabbrica*, Sereni mostrò le proprie perplessità sulla possibilità di realizzare un quadro veritiero della vita lavorativa nell'industria: «Il tuo consenso sulla visita in fabbrica mi ha destato qualche apprensione. Ci ho lavorato troppo – non di cesello – per avere una benché minima possibilità di tornarci ulteriormente sopra. Mi ha come svuotato. Ma quando parli di “inesplicabile debolezza” mi fai sospettare che una cosa non sia chiara in quello che ho scritto: che non ci si veda la condizione concreta dalla quale e della quale parlo: l'intellettuale gettato nell'industria, gli operai che hanno gradatamente perduto la loro tensione proletaria (tenuta viva, come monito, dalla sirena “artigiana” à côté della grande industria), la demoralizzazione piccolo-borghese, il paternalismo dei grandi complessi aziendali. Io non avevo queste cose da dire, ma queste cose sono, come altre più immediate, i pezzi del mio discorso. Guai se non si avvertono nella loro identità, guai se appaiono “inesplicabili”. – Ho capito invece benissimo – vuol dire: contrariamente a quanto supponevi – quanto dici a proposito di umiltà e generosità e penso che tu abbia sostanzialmente ragione – come so benissimo che qui sta il limite e che oltre *non mi sarà possibile andare*» (cfr. «Concertino» I (1992), p. 43).

³⁵⁴ Sul IV numero del «menabò», oltre agli interventi di Sereni e Vittorini, uscirono anche: O. Ottieri, *Taccuino Industriale* (pp. 21-94); G. Scalia, *Dalla natura all'industria* (pp. 95-114); A. Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale* (pp. 115-120); L. Pignotti, *L'uomo di qualità* (pp. 121-152); L. Davì, *Il capolavoro* (pp. 153-184); G. Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (pp. 185-212); M. Forti, *Temi industriali della narrativa italiana* (pp. 213-sgg.).

³⁵⁵ Cfr. *Poscritto*, cit., p. 378-379.

³⁵⁶ Cfr. LP, pp. 77-84; ora in PP, pp. 868-874.

II.9 *Ritorno dalla notte*

Lo scritto fu pubblicato per la prima volta nel 1964 sulla rivista «Pirelli»,³⁵⁷ quando Sereni lavorava già per Mondadori, avendo lasciato dal '56 la direzione dell'ufficio stampa della Pirelli, suo primo impiego industriale.³⁵⁸ Dal 1964 Sereni inaugurò sulla rivista «Pirelli» la rubrica “Nei libri e fuori”,³⁵⁹ di critica letteraria e di recensioni, che, come segnala subito il titolo, si proponeva attraverso il testo un'indagine più ampia su temi letterari o d'attualità.³⁶⁰ *Ritorno dalla notte* risponde a entrambe le esigenze: i «libri» e il «fuori». Infatti, come si è già

³⁵⁷ *Ritorno dalla notte*, «Pirelli», 1 (1964), pp. 76-80.

³⁵⁸ Cfr. il paragrafo della tesi IV.8 «Pirelli» (1952-1970), pp. 195-197.

³⁵⁹ Nella rubrica “Nei libri e fuori” oltre allo scritto su Levi e sulla Shoah, Sereni pubblicò questi interventi: *Due autoritratti* (n. 2, aprile 1964, pp. 84-87), su Hans Magnus Enzensberger e su Mary McCarthy. *In quale secolo?* (n. 3, giugno 1964, pp. 78-81) sulla letteratura mitteleuropea, con riferimento a Claudio Magris (*Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963), Antonio Manfredi (*Alto Adige segreto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963), Blas de Otero (*Poesie*, a cura di E. Clementelli, Parma, Guanda, 1962) e Tadeusz Różewicz (*Colloquio con il principe*, a cura di C. Verdiani, Milano, Mondadori, 1964), poi pubblicato in forma ridotta in ID² (pp. 89-91), quindi per intero su «Strumenti critici», I (1992), pp. 63-71. *L'oro e la cenere* (n. 4, agosto 1964, pp. 81-85), su *Festa mobile* di Hemingway (Milano, Mondadori, 1964) e su *Le fruits d'Or* di Nathalie Sarraute (Parigi, Gallimard, 1964, traduzione italiana per Feltrinelli), poi in forma ridotta con il titolo *Oro e cenere* nel *Diario intermittente*, pubblicato sul «verri» I (1976), pp. 94-96 e in ID² (pp. 89-91), in forma integrale su «Strumenti critici», XXVI (1992), pp. 71-79. *Un genere per pochi* (n. 5-6, ottobre-dicembre 1964, pp. 104-105) su temi centrali di Sereni, la guerra e la scrittura come strumento di conoscenza del reale attraverso le opere di Sartre (*Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, tradotto in Italia nello stesso anno per Il Saggiatore), Pond (*Sicilia!*, Milano, Longanesi, 1964), Chiesura (*Sicilia 1943*, Vicenza, Neri Pozza, 1964), Lussu (*Un anno sull'Altipiano*, Torino, Einaudi, 1964), testo ripreso su «Strumenti critici» XXVI (1992), pp. 79-84. *L'onore della cronaca* (n. 1, gennaio-marzo 1965, pp. 102-104) sul dibattito sulla lingua inaugurato da Pasolini su «Rinascita» il 26 dicembre 1964 (cfr. *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, cit., pp. 95-96), poi in «Strumenti critici» XXVI, (1992), pp. 84-91.

³⁶⁰ Da rilevare che l'Archivio di Luino conserva un dattiloscritto di nove pagine con correzioni autografe, che è una fase già avanzata della stesura di *Ritorno dalla notte* (segnatura SER PR 0150). Le varianti perlopiù eliminano e riducono paragrafi su temi toccati solo tangenzialmente, ad esempio: la diversa percezione della temporalità in riferimento alla storia collettiva degli ebrei deportati o alla vicenda individuale, una digressione sul lavoro di Bassani – che trovò poi migliore collocazione nella rassegna bibliografica conclusiva –, il riferimento alle opere del Sedeljik Museum di Amsterdam nella prefazione di Carlo Levi al libro di Charlotte Salomon (cfr. *Charlotte. Diario in figure di Charlotte Salomon 1917-1943*, cit.) ridotta a mera citazione. Dalla rielaborazione deriva un testo più compatto, che, muovendo dalle molte e difformi pubblicazioni sulla Shoah uscite tra il 1962 e il 1963 (nello scritto sono citati, oltre al *Diario* di Charlotte Salomon, G. R. Reitlinger, *La soluzione finale*, Milano, Il Saggiatore, 1962; *Ideologia della morte*, a cura di D. Tarizzo, Milano, Il Saggiatore, 1962; *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1963³ e *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963 di Primo Levi; G. Bassani, *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi, 1963; G. Seferis, *Poesie*, traduzione di F. M. Pontani (cit.), contengono anche riferimenti a H. Miller, *Il colosso di Maroussi* (Milano, Mondadori, 1948) e al *Campo 29* di Antonielli (cit.), che non sono tuttavia di argomento concentrazionario e che riflettono su condizioni particolari del prigioniero e dell'esule.

ricordato, il tema concentrazionario conobbe una intensa ripresa nella prima metà degli anni Sessanta per clamorose ragioni storiche e politiche (soprattutto lo svolgimento dello scioccante processo Eichmann e la formulazione delle teorie negazioniste), cui seguirono numerose e importanti pubblicazioni. Lo scritto di Sereni sottolinea il serrato dibattito dell'epoca e soprattutto indaga i motivi che rendono necessaria la rievocazione e la narrazione di tali atroci esperienze storiche, prima tra tutte per favorire l'acquisizione di una consapevolezza critica corrente e diffusa sul tremendo fenomeno del Lager, che vide la progettazione dettagliata della "disumanizzazione" dei deportati e la «malvagità» pervasiva raccontate nel romanzo di Levi.

La parte conclusiva dello scritto, «*Cronache*» in versi, è una rassegna di alcuni testi poetici sul tema: l'*Alba ai vetri* di Bassani; la riflessione sulla Grecia contemporanea e sulla memoria, attraverso l'opera di Henry Miller e di Giorgio Seferis. Questo paragrafo cade in *Lecture preliminari*.

Con *Ritorno dalla notte* Sereni testimonia dunque in *Lecture preliminari*³⁶¹ la propria tormentata riflessione sulla guerra, in particolare entrando nel tema dei Lager e più in generale trattando i motivi della prigionia e dell'esilio (cfr. a riscontro il testo molto precedente sul *Campo 29*).

II.10 *La stagione violenta*

Il testo nasce dal profondo interesse che Sereni nutrì per Apollinaire a partire almeno dal dopoguerra. A differenza di quanto accadde con altri autori, Sereni iniziò a tradurre Apollinaire al di là di ogni vincolo editoriale, per pura predilezione personale.³⁶² Sebbene la versione del *Pont Mirabeau* lo abbia occupato negli anni Cinquanta,³⁶³ l'inizio del lavoro risale al principio del 1949,

³⁶¹ Cfr. LP, pp. 85-90; ora in PP, pp. 874-879.

³⁶² Nella *Premessa* al MSM Sereni specifica il ristretto gruppo di autori a cui si era accostato per «libera scelta»: «La mia libera scelta si è [...] esercitata su testi di Apollinaire, su qualche poesia di André Frénaud (qui ne figura una sola), su un poema in prosa di Albert Camus. Perché su questi e non su altri altrettanto suggestivi e non su qualche figura svettante da sempre nell'orizzonte poetico prossimo o remoto? E perché nell'ambito di tali opzioni questa o quella poesia e non altre? A parte la propensione verso Apollinaire, o piuttosto la ricorrente attrazione da parte del medesimo, molto è dovuto al caso e all'emotività ossia alle particolarità di certe occasioni di tempo e di luogo» (cfr. MSM, p. VII).

³⁶³ Nella *Nota bibliografica* al *Musicante di Saint-Merry* così spiega il lavoro sul *Pont Mirabeau*: «Avevo preso di mira isolatamente, nel corso degli anni Cinquanta, il testo del

quando, scrivendo a Bertolucci il I febbraio, lo prega di «riservargli» la priorità su Apollinaire nell'edizione in lavorazione presso Guanda:

Io non ho del tutto rinunciato all'Apollinaire. Aspetto tempi più propizi (e, magari, l'edizione completa della *Pléiade* che mi faciliterebbe molto il lavoro). Per questo ti prego di dire a Guanda di riservarmi sempre la priorità per Apollinaire. È una mia fissazione e credo che qualcosa se ne farà un giorno o l'altro.³⁶⁴

Sempre negli anni Cinquanta, Sereni progettò di scrivere con Giancarlo Buzzi un soggetto cinematografico ispirato alla vita del poeta mai in realtà andato in porto,³⁶⁵ come testimonia la lettera del 23 settembre 1958 a Buzzi.³⁶⁶

L'edizione delle traduzioni di Apollinaire tardarono di qualche anno. Solo nel 1962 (con data 1957), negli *Immediati dintorni* apparve *Il Pont Mirabeau*,³⁶⁷ con una breve nota di Sereni.³⁶⁸ Esso fu riproposto, con altri testi da e su Apollinaire,

Pont Mirabeau e inserito il corrispondente arrangiamento tra le pagine degli *Immediati dintorni*» (cfr. MSM, p. XII).

³⁶⁴ Cfr. Sereni – Bertolucci, p. 162.

³⁶⁵ Cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 20.

³⁶⁶ Sereni suggerì all'amico Buzzi una nota cautelativa da inserire in coda al soggetto cinematografico: «Direi innanzitutto che faresti bene ad aggiungere alla fine una nota, bene in vista, concepita pressappoco così: “Non è essenziale, rispetto all'intento dell'autore di questo soggetto, che la storia raccontata venga riconosciuta come quella di Guillaume Apollinaire. Si preferirebbe anzi che il lettore ne prescindesse. Anche per questo motivo si è preferito nominare il personaggio col solo nome di battesimo (idem per gli altri: Pablo, Max, Henri, Mare, ecc. – e cioè, per chi voglia vederli – Picasso, Jacob, Rousseau, Laurencin). È d'altra parte doveroso avvertire che nella stesura ci si è valse molto liberamente di notizie contenute nel volume di Marcel Adéma – Guillaume Apollinaire “Le mal aimé” – ed. Plon, Paris”» (cfr. su questo progetto anche C. Martignoni, *Notizie dal carteggio Buzzi-Sereni (1949-1967)*, in *Odisseico peregrinare: l'opera letteraria di Giancarlo Buzzi*, a cura di S. Cavalli, Novara, Interlinea, 2017, pp. 43-60). Poco oltre Sereni dà una serie di suggerimenti puntuali: «In quanto alle poesie del *Mercure*, non saprei quali indicarti. Nel caso specifico non mi sembra necessario precisare. Per quelle del fronte penserei ai versi iniziali di *Désir* nell'allocuzione ai soldati prima dell'attacco. Per precisare meglio l'aria di trincea cercherei di inserire nel soggetto le parole stesse di Apollinaire con le quali egli lo descrive in una lettera che ti ho segnalato. Per la poesia di cui si fa beffe il capitano sceglierei magari i pochi versi di *Les grenadines repentantes*, eccetto i primi due» (cfr. «Concertino», cit., pp. 41-42). Il *Pont Mirabeau* si legge anche in ID², pp. 59-60. Il testo è raccolto in data postuma in TP, pp. 54-55; quindi in PP, pp. 610-611.

³⁶⁷ La traduzione di Sereni fu letta da Giorgio Albertazzi nel disco *Solitudine* della Cetra, a cura di Sereni, nella collana letteraria, “documento” di Nanni de Stefani (disco inciso a Roma tra l'ottobre e il novembre '57, cfr. *Apparato critico e documenti*, a cura di G. Raboni, in TP, p. 400).

³⁶⁸ Ecco la nota di Sereni: «Da Leopardi a Pavese la situazione lirica cui la disposizione solitaria dell'animo offre spunto si va scostando sempre di più dal suo elementare, classico schema, da quella specie di luogo ideale, antico come la poesia lirica, che dello stato di solitudine faceva il punto d'equilibrio delle passioni, il recupero di esse nell'attitudine contemplativa, la condizione stessa della poesia in quanto fervido strumento di conoscenza. Apollinaire, dal suo ponte sulla Senna, sembra ancora, nonostante ogni prova del contrario, tra i più vicini a quel luogo ideale. Ma sempre meno il poeta si compiace della propria solitudine, sempre meno ne tesse l'elogio. Con Pavese (vedi *Lavorare stanca* la poesia

sull'«Avanti!» del 20 marzo '66, nel “Supplemento della domenica” sotto il titolo collettivo *Dieci pagine di Apollinaire scelte da Sereni*, a cura di Walter Pedullà. In questa sede, con il *Pont Mirabeau* Sereni pubblicò un'altra traduzione, *La ciocca ritrovata*, nonché *La stagione violenta*, profilo critico del poeta e della sua opera, con particolare attenzione agli *Alcools* e ai *Calligrammes*, libri che «da soli e in blocco possono rappresentare il capitale poetico di Guillaume Apollinaire». ³⁶⁹

*La stagione violenta*³⁷⁰ metteva in rilievo i caratteri formali e stilistici della poesia di Apollinaire che più avevano colpito Sereni: la velocità e la molteplicità, la sovrapposizione dei piani temporali, la provvisorietà.³⁷¹ Tutti aspetti importanti della riflessione sereniana, peraltro ancora una volta radicati nella sua già molto citata formazione fenomenologica. Il profilo di Apollinaire conteneva anche un confronto (accennato da Sereni nel '62 nel *Poscritto* di «Questo e altro» in coda a *Ipotesi o precetti?*)³⁷² tra la condizione socio-culturale dell'intellettuale nel contesto neoindustriale di inizio Novecento e quello così radicalmente rinnovato degli anni Sessanta. Né mancano spunti sulla guerra e sulla sua rappresentazione (evento sempre centrale per Sereni e ben attestato anche sul versante critico).

omonima) siamo addirittura alla sconfessione di essa come di una stortura sociale. Al punto che lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario» (cfr. ID¹, pp. 90-91).

³⁶⁹ Nella sede dell'«Avanti!» (cit.) oltre al profilo critico *La stagione violenta* e alle traduzioni dal *Pont Mirabeau* e dalla *Ciocca ritrovata*, Sereni incluse anche altre traduzioni di Apollinaire: *Marizibill* di Caproni, *La piccola automobile* di M. Pasi, *Esercizio* di L. De Nardis, *Desiderio* di E. De Michelis e *Un uccello canta* di D. Valeri. Seguivano due brevi note biografiche di Apollinaire e di Sereni.

³⁷⁰ Altre traduzioni di Apollinaire Sereni si susseguirono fino al 1981: nel 1979 un gruppo di otto testi apparve sul numero 8 dell'«Almanacco dello Specchio» mondadoriano. Le stesse uscirono nel 1980 con altre sette traduzioni da *Alcools* e *Calligrammes* nella *plaqueette Eravamo intanto nati* (Milano, Scheiwiller). L'intera serie, insieme al *Musicante di Saint-Merry*, fu raccolta da Sereni nel MSM (cit., pp.112-143) e poi in *Tutte le poesie* (cit., pp. 404-445).

³⁷¹ Ricordiamo in proposito il saggio già citato di G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, cit., pp. 391-408.

³⁷² Nel *Poscritto* Sereni proponeva l'esempio di Rimbaud: «Ma nasce il sospetto che proprio all'interno dell'ipotesi di lavoro di Vittorini ci si potrebbe per un momento proporre un'occhiata retrospettiva che cogliesse qualche precedente di cui non si è tenuto conto. Qualcuno s'è pure già trovato a operare in condizioni analoghe, almeno ambientali, ben prima dell'*école du regard* e dell'ultima rivoluzione industriale. Leggevo in questi giorni nell'ottima voce *Rimbaud* del Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea la parte che riguarda le *Illuminations* [...]. Che sia stato anche in questo un pioniere, Rimbaud? Rileggere le *Illuminations* “londinesi” potrebbe fornire qualche indicazione utile al discorso – di suggestioni e di ipotesi, non di precetti – che ci interessa» (cfr. «Questo e altro» I (1962), p. 64).

Sereni riprese più volte *La stagione violenta*: nel '73, in *Lecture preliminari*,³⁷³ e quindi in un intervento su Apollinaire del '76 nel ciclo ticinese *Poesie come persone*.³⁷⁴

In *Lecture preliminari* il testo è più breve e compatto rispetto alla versione del '66, e vede la soppressione di brevi paragrafi dal taglio più “didascalico”, dei riferimenti alle altre traduzioni apparse sull’«Avanti!», e di alcune citazioni superflue.³⁷⁵

II.11 I «*Feuillets d’Hypnos*»

Il testo riproduce la *Prefazione ai Fogli d’Ipnos*, il volume del '68 delle poesie di Char tradotte da Sereni.³⁷⁶ Sereni, prima dell’edizione einaudiana, aveva frequentato a lungo la poesia di Char.

Percorriamo le tappe successive che portarono all’edizione del '68 e alla stesura della *Prefazione* relativa.

Come tratteggia benissimo Mengaldo, le traduzioni di Char si collocano in due stagioni del lavoro di Sereni, a testimoniare la «centralità» del poeta nell’itinerario di Sereni:

Questa centralità emerge intanto da due dati. Il primo è il fatto che Sereni ha tradotto Char, intensamente, in due diversi momenti della sua vita: dapprima la prosa poeticamente animata dei *Feuillets d’Hypnos (Fogli d’Ipnos, 1968)*, non molto tempo dopo la fine della guerra e della sua prigionia e in un ambiente ideologico e culturale aperto come non mani in seguito a quel testo; poi, dopo molti anni, nella propria fase tarda e nella maturità piena – erano usciti da meno di un decennio *Gli strumenti umani* – la scelta di liriche e prose poetiche chariane di *Ritorno Sopramonte e altre poesie (1974)*. Si è trattato dunque di una ripresa in

³⁷³ Cfr. LP, pp. 91-96; ora in PP, pp. 879-883.

³⁷⁴ Cfr. *Guillaume Apollinaire: la stagione violenta* (conversazione tenuta a Lugano per Radio Monteceneri il 3 aprile 1976). Qui il poeta ripropose integralmente lo scritto di LP, cui aggiunse le letture dei testi e un breve paragrafo conclusivo (cfr. su questi aspetti la tesi di laurea di D. Circello, *Vittorio Sereni: “Poesie come persone”*, cit., p. 40).

³⁷⁵ La pagina dell’«Avanti!», conservata nell’Archivio di Luino (segnatura SER PR 0030), attesta le correzioni a penna dell’autore. Si segnala che il testo di LP è stato ripreso nell’edizione postuma SG nel 1996.

³⁷⁶ R. Char, *Fogli d’Ipnos (1943-1944)*, prefazione e traduzione di V. Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

forze, non di un episodio, sia pure importante, circoscritto nel tempo, né di un'applicazione disseminata.³⁷⁷

Secondo quanto scrive Sereni nella *Nota bibliografica* del *Musicante di Saint-Merry*,³⁷⁸ le traduzioni dei *Feuillets d'Hypnos* furono condotte nel 1958 per incarico di Giorgio Bassani,³⁷⁹ che fu tra i primi ad aver introdotto Char in Italia.³⁸⁰ Così Bassani scriveva a Sereni il 28 gennaio 1958 proponendogli di collaborare all'edizione delle opere di Char:

Ti ringrazio molto delle tue proposte. Se ti va di tradurre i *Chaiers d'Hypnos* benissimo, nessuno è più lieto di me. Ho dato il libro di Gallimard anche a Caproni e a Pasolini e a Bertolucci. Loro faranno altre cose.³⁸¹

Dalle parole di Bassani si ricava che fu Sereni a volersi occupare dei *Feuillets*,³⁸² soprattutto per l'argomento resistenziale del «diario poetico» chariano. Così ribadì Sereni nel discorso di Monselice nel 1976:

³⁷⁷ Cfr. P. V. Mengaldo, *Presentazione*, in R. Char, V. Sereni, *Due rive ci vogliono*, pp. IX-XII. Si vedano anche le parole pronunciate da Sereni quando gli fu conferito il Premio «Città di Monselice» con *Ritorno Sopramonte e altre poesie* (Milano, Mondadori, 1974): «Di sicuro so che tra le traduzioni in cui mi sono impegnate alcune se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza e che questi nel mio ricordo ne hanno appunto il tono e il colore. Il mio lavoro su Char, che ha avuto due tempi distinti, l'uno sui *Feuillets d'Hypnos*, l'altro sui testi per cui mi viene oggi dato questo riconoscimento» (cfr. V. Sereni, *Il mio lavoro su Char*, in R. Char, V. Sereni, *Due rive ci vogliono*, cit., p. 3).

³⁷⁸ «Ho tradotto per intero i *Feuillets d'Hypnos* nel corso del '58 leggendoli nella raccolta *Fureur et Mystère*, Gallimard, Paris 1948 (ma la loro prima edizione era del '46, nella collezione "Espoir" diretta da Albert Camus per lo stesso editore)» (cfr. *Nota bibliografica*, cit., p. XI).

³⁷⁹ Anche nella *Premessa* al MSM Sereni ricorda di essersi avvicinato a Char grazie a Bassani: «Debbo a Sergio Solmi la segnalazione di *Orphée Noir*, antologia di poeti neri di lingua francese; a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W. C. Williams per un'edizione speciale che doveva essere illustrata da Marino Marini e che poi non si fece; a Giorgio Bassani un'esortazione analoga a un primo approccio a René Char» (mio il corsivo, cfr. *Premessa*, cit., pp. VI-VII).

³⁸⁰ Le traduzioni di Bassani di *Perché una foresta...*, *La verità vi renderà liberi*, *Frammento di poesia*, *Sul libro di un albergo*, *Lecture*, *Jacques parla di sé* e *Gli inventori* furono pubblicate per la prima volta nel 1957 su «Paragone» (n. 94, pp. 56-59). I testi furono raccolti in G. Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1405-1407; ora in *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, a cura di E. Esposito, Milano, Feltrinelli, 2000, vol. II, pp. 19-21.

³⁸¹ Il brano della lettera, consultata presso l'Archivio di Luino, è riportato da Elisa Donzelli in *Come lenta cometa* (Torino, Aragno, 2009, p. 22).

³⁸² Va registrato qui un equivoco nato da un'intervista di Caproni del '60 sull'«Espresso Mese», dove Sereni, non vedendosi citato, si ritenne escluso dall'edizione voluta da Bassani. L'equivoco fu chiarito da Gallo il 12 settembre: ««Carissimo, ho parlato con Petroni, il quale ci raccomanda di tenere riservata la notizia che è lui a curare la rubrica. Le cose sono andate in questo modo: Caproni gli ha dato per telefono le informazioni sul proprio lavoro, compresa quella relativa alla traduzione di Char, e Petroni fedelmente ha riportato la notizia senza il minimo dubbio. Bassani, cui ne ho accennato, era all'oscuro di

A parte quel tanto che va assegnato al caso e a volte persino a circostanze pratiche, debbo riportare il mio *perché* nei confronti di René Char essenzialmente a due ragioni. La prima è che essendomi chiesto in anni ormai lontani di condividere con altri la cura di un volume antologico di Char in Italia, *avevo aderito a patto che fossi io a curare la parte dedicata ai Feuilletts d'Hypnos, singolarissimo diario poetico della Resistenza francese. Il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un'esperienza passiva e dunque mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del "maquis"*. In più ravvisavo nel *Feuilletts* certi agganci al concreto che mi sfuggivano invece nella restante produzione di Char.³⁸³

L'esperienza antitetica di Char spinse Sereni verso i *Feuilletts*, quasi che con la traduzione del testo potesse compensare l'insufficienza dell'«occasione mancata» con la Storia. Nell'intervista del 1975 con Alessandro Fo, Sereni ripercorse analiticamente il rapporto con Char nei termini della profonda differenza sia esperienziale e storica, sia poetica:

io venivo da un'esperienza negativa, che era la prigionia: cioè la non partecipazione a quello che è avvenuto negli anni tragici fra il '43 – tragici e decisivi – tra il '43 e il '45. Io sono stato prigioniero esattamente in quel periodo, e prigioniero in un modo, se vogliamo dirlo così, blando, perché non era la prigionia di quelli deportati in Germania, nei campi di concentramento tedeschi, come mi sarebbe potuto capitare se le vicende della guerra mi avessero portato in un posto piuttosto che in un altro. Io sono stato in Grecia per un certo periodo; se io fossi rimasto in Grecia, molto facilmente sarei finito prigioniero dei tedeschi, e quindi avrei fatto un'esperienza di prigionia molto più dura, diversa da quella che in realtà ho fatto. Cioè, la prigionia è sempre prigionia, ma, non c'è dubbio, la prigionia con gli americani era uno stato, è stato detto, purgatoriale, limbale; insomma, così, molto molto diverso dalla prigionia con i tedeschi. E però al tempo stesso c'era proprio questo senso di essere, come dire, emarginati, di essere buttati fuori dalla storia, almeno da quella storia che era in movimento in quegli anni; e quindi un'esperienza in questo senso negativa. Char veniva dall'esperienza opposta, da un'esperienza positiva, era stato comandante dei *maquis*; oltre ad aver compiuto atti di valore aveva guidato degli uomini, aveva partecipato alla Resistenza in modo molto attivo ... *E quindi, in sostanza il mio Diario d'Algeria era, come dire?, l'altra faccia: i Feuilletts d'Hypnos erano l'altra faccia rispetto al mio Diario d'Algeria, insomma no? ...* Ecco. E diciamo che *la spinta a fare questo lavoro è stata appunto, come le dicevo, duplice*: cioè, da una parte un'esperienza letteraria assolutamente diversa dalla mia, e dall'altra un'esperienza esistenziale, eccetera, addirittura opposta. Poi tutto questo è diventato un fatto d'amicizia fra me e Char, che poi ho conosciuto, e allora,

tutto e mi ha confermato che sei tu il traduttore dei *Feuilletts*» (cfr. *Sereni – Gallo*, p. 66). La traduzione fu affidata alla fine ai soli Sereni e Caproni, che avrebbe dovuto occuparsi delle traduzioni di tutti gli altri testi e dell'introduzione.

³⁸³ Miei i corsivi: cfr. V. Sereni, *Il mio lavoro su Char*, cit., pp. 4-5.

proprio ancora vincendo certe mie resistenze, nei confronti di quello che lui fa, ho fatto questo [...]. Mi sono appassionato al caso, diciamo.³⁸⁴

La traduzione, ardua per le oscurità del testo chariano, peraltro molto attraenti per Sereni, si protrasse per circa quattro anni.

Le bozze erano già pronte all'inizio del 1961,³⁸⁵ ma il libro uscì solo nel '62,³⁸⁶ probabilmente per le numerose revisioni sollecitate anche dal confronto diretto con Char, abituato a intrattenere stretti rapporti con i suoi traduttori.³⁸⁷

Sulle difficoltà specifiche della traduzione di un poeta complesso come Char, è opportuno sentire lo stesso Sereni nella *Premessa* al *Musicante di Saint-Marry* del 1981:

Ma capita [...] di pensare, per certi testi, che il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli. Questo mi è certamente accaduto nel caso di Char, dal quale in un primo tempo mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere.³⁸⁸

Dopo la pubblicazione del 1962 i contatti diretti con Char si diradarono, finché nell'autunno del 1967, come ricorda Elisa Donzelli, Sereni propose a Char la pubblicazione autonoma dei *Feuillets* presso Einaudi, per dare maggior risalto al libro e alla vicenda resistenziale. L'iniziativa fu accolta con grande favore da Char, che, non appena ricevuta l'edizione Einaudi dei *Fogli d'Ipnos*, rispose

³⁸⁴ Miei i corsivi, cfr. A. Fo, *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit., pp. 63-64.

³⁸⁵ La lettera a Gallo del 6 gennaio 1961 consente di conoscere la data del lavoro sulle bozze: «Adesso sono alle prese con le bozze dello Char (che mi ha scritto tutto contento – pare – della traduzione)» (Cfr. *Sereni – Gallo*, p. 76).

³⁸⁶ Cfr. R. Char, *Poesia e prosa*, prefazione di G. Caproni, traduzione a cura di G. Caproni e V. Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962.

³⁸⁷ In attesa di vedere la luce integralmente, il carteggio tra Sereni e Char (dicembre 1960-marzo 1982), è riccamente testimoniato dal saggio *Come lenta cometa* (cit.) in cui Elisa Donzelli ripercorre attraverso le carte dell'Archivio di Luino, il rapporto tra i due poeti, che condusse anche a successive traduzioni. Per l'edizione del '62, Char scrisse sia a Sereni sia a Caproni offrendo numerosi suggerimenti e chiarimenti linguistici. In particolare nelle lettere del dicembre 1960 Char inviò a Sereni la revisione delle traduzioni (che risulterebbe perduta almeno a oggi), e nel gennaio del '61 Sereni lo interpellò ancora per qualche dubbio linguistico (cfr. E. Donzelli, *Come lenta cometa*, cit., pp. 28-29).

³⁸⁸ Cfr. MSM, cit., p. VIII.

calorosamente il 2 agosto '68, sottolineando la felice autosufficienza del libro («fait pour aller seul»):

Mon cher ami,

Deux exemplaires de “Fogli d’Ipnos” sont arrivés hier, m’apportant joie sous tous les rapports. Puisq’il est des dettes ennoblissent, c’est bien cette dernière que je choisis et que je me reconnais envers vous.

Heureux livre! Il a été fait pour aller seul, sans autre poèmes.³⁸⁹

La nuova pubblicazione permise a Sereni di soffermarsi più diffusamente sulla poesia chariana in un saggio introduttivo, in cui, anche sulla scorta delle osservazioni di Caproni nella *Prefazione* al volume '62, metteva in luce le asperità della traduzione: essa infatti per Sereni non era una «imitazione italiana», né poteva costituire una resa testuale perfettamente corrispondente all’originale per la capacità di Char di “risvegliare” nel lettore (e non di comunicare dall’esterno) la propria ricchezza. Nello scritto è ripercorsa la storia e il significato profondo della raccolta, non solo rappresentativo della Resistenza francese, ma grazie allo stretto legame con il reale, tale da offrire contenuti universalmente validi.

Il lavoro di Sereni alla prefazione era faticosamente in corso nel maggio 1968, come appare dalla lettera a Gallo del 24 maggio:

Oggi, giorno di festa, riprenderò la prefazione allo Char, cosa che in questo momento non mi va molto di fare.³⁹⁰

La *Prefazione* del '68 concede ampio spazio all’esperienza resistenziale del “capitano Alexandre” e alla vicenda dei *Feuillets*, ma approfondisce anche molti altri aspetti fondamentali della poesia di Char: lo stretto rapporto tra parola e azione, l’identità esperienza-poesia, la presenza intermittente di «segnalazioni e allarmi» rivelatori, l’attenzione costante al “fenomenico” e la mutevolezza del dato di realtà, la singolarità e la difficoltà della scrittura. I nuclei messi a fuoco su Char coincidono con elementi-cardine della riflessione poetica di Sereni negli anni Sessanta più volte già passati in rassegna nelle nostre pagine.

Il testo, accolto in *Lecture preliminari* con il titolo *I «Feuillets d’Hypnos»*, mette in piena luce il tenace legame con Char e insieme i risultati poetici in corso

³⁸⁹ Cfr. *Come lenta cometa*, cit., p. 43.

³⁹⁰ Cfr. *Sereni – Gallo*, p. 201.

in Sereni in questi fervidi anni Sessanta, che vedono la chiusura e l'edizione degli *Strumenti umani* e l'elaborazione di *Un posto di vacanza*.³⁹¹

II.12 Giorgio Seferis

Lecture preliminari presenta in chiusura la *Prefazione* al volume delle *Opere* di Seferis, edito dal Club degli Editori nel 1971.³⁹² Qui Sereni si sofferma ampiamente sulla poetica di Seferis approfondendo gli aspetti che lo interessavano più da vicino: la necessità di una lunga “convivenza” con il testo, la disponibilità del «lettore idoneo» a una lettura critica consapevole e approfondita, il rifiuto di categorie precostituite nella valutazione del testo, il rapporto diretto con il reale, l'esigenza di periodi di tempo più o meno lunghi perché uno spunto esterno possa trasporsi in versi, la scrittura come strumento privilegiato per la comprensione del reale. L'interesse di Sereni per Seferis non si limita alla pubblicazione delle *Opere* del '71, ma, in ragione della profonda affinità, coinvolse Sereni per oltre trent'anni.

Uno dei primi contatti con Seferis infatti risale già al settembre 1949, quando Sereni con Bo, Anceschi e Ferrata era redattore della «Rassegna d'Italia», diretta da Sergio Solmi.³⁹³ Ungaretti inviò allora alla «Rassegna» cinque traduzioni da Seferis a opera di Filippo Maria Pontani,³⁹⁴ cui Sereni reagì subito molto positivamente:³⁹⁵

³⁹¹ Cfr. LP, pp. 97-113. Il testo di LP, non presenta varianti rispetto alla *Prefazione* del '68. Assente per ovvie ragioni la nota biobibliografica del '68.

³⁹² Cfr. G. Seferis, *Le Opere. Poesia. Prosa*, cit.

³⁹³ Cfr. il paragrafo della tesi IV.4 *La «Rassegna d'Italia» (1946-1949)*, pp. 187-190.

³⁹⁴ Ecco il messaggio di Ungaretti a Sereni: «Carissimo, Pontani mi scrive la lettera che unisco. Ti sarò grato se farai il possibile per accontentarlo» (cfr. *Sereni – Ungaretti*, p. 28).

³⁹⁵ L'episodio è ricordato da Sereni nella *Prefazione* alle *Opere* di Seferis del '71: «Nel 1949, quando si lavorava in un gruppo di amici a “La rassegna d'Italia” allora diretta da Sergio Solmi, ci arrivò un plico di Giuseppe Ungaretti. Conteneva le prime cinque poesie di Seferis tradotte ad opera di quello stesso Filippo Maria Pontani che già ci aveva fatto conoscere in parte, e tanto più ci avrebbe fatto conoscere in seguito, la poesia di Kavafis. Le poesie apparvero nel numero di luglio-agosto della “Rassegna” e dettero inizio alla fortuna del poeta in Italia» (cfr. G. Seferis, *Le Opere*, cit., p. XXX).

Ho avuto il tuo espresso e la lettera di Pontani. Gli risponderò io stesso al più presto e farò il possibile perché sia soddisfatto al più presto.³⁹⁶

I testi di Seferis tradotti da Pontani uscirono sul numero estivo del 1949 della «Rassegna» e furono molto apprezzati anche da Anceschi.³⁹⁷

Nel 1963 Sereni fece pubblicare nello “Specchio”³⁹⁸ mondadoriano le *Poesie*, sempre nella traduzione di Pontani.³⁹⁹

Ancora dalla collaborazione con Pontani e dal vivo interesse di Sereni per Seferis, nacque nel 1971 l’edizione delle *Opere* per il “Club degli Editori”.⁴⁰⁰ In quella sede, come si è visto, furono proposte le traduzioni di Pontani con una ricchissima nota introduttiva di Sereni. In questo scritto Sereni mise in luce gli snodi fondamentali della poesia di Seferis, riconoscendosi nel senso «di lacerazione e di perdita» disceso dalle vicende belliche (che avevano segnato l’esistenza di entrambi, seppure in modo differente) e aderendo del tutto all’idea di scrittura come «bisogno vitale», al rapporto reciproco tra testo e lettore, e alla figura del «lettore idoneo» maturata da Seferis e necessaria per il mutuo scambio con il testo. Sereni apprezzava con analoga condivisione la percezione in Seferis della transitorietà e mutevolezza del dato fenomenico, da cui si originava l’avversione per astrazioni e categorie precostituite. Siamo ancora nel cuore di problemi da sempre cari a Sereni, su cui pesa non poco la formazione banfiana. Non sorprende perciò che vi sia un’accoglienza molto favorevole anche da parte di Anceschi, che, appena letto l’intervento dell’amico, gli scrisse (27 giugno

³⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 31. Le *Poesie di Giorgio Seferis (La nostra terra, Il Re di Asine, Bottiglia a mano, Idra e Il nostro sole*, tradotte da Pontani, con sua *Nota*) uscirono sul n. 7-8 della «Rassegna d’Italia» (1949), pp. 742-748.

³⁹⁷ Il 10 dicembre ’49 Anceschi scriveva a Sereni elogiando il numero della «Rassegna», con particolare attenzione per Seferis (e Ungaretti): «Caro Vittorio, [...] Il n. 7/8 della Rassegna mi è parso buono: acuto e vivo come sempre Ungaretti con i suoi collegamenti poeticissimi tra cose lontane; bellissimo davvero Seferis; non propriamente male Penna, un po’ fiacco (scadenti i narratori, migliore il Pierri)» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 164).

³⁹⁸ Cfr. G. Seferis, *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Milano, Mondadori, 1963.

³⁹⁹ Dal 1958 al 1976, Sereni rinnovò la collana dello “Specchio” che fino a quel momento aveva dato spazio quasi esclusivamente ad autori italiani, promuovendo energicamente anche la pubblicazione di opere di stranieri. Oltre a Seferis, vi comparvero anche edizioni di autori cari a Sereni come, tra gli altri, Char (*Ritorno Sopramonte* curato da Sereni nel 1974), Pound, Auden, Celan, ma anche Snodgrass, Kavafis, Alberti, Plath, Hughes (cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 123-124).

⁴⁰⁰ Cfr. G. Seferis, *Opere*, cit.

1971), esprimendo la propria profonda consonanza (e sottolineandone i legami anche con il proprio insegnamento universitario sul «significato del leggere»):

Caro Vittorio,
grazie dell'estratto su Seferis, e del ricordo.
Quest'anno mi sono occupato, per le lezioni (ma mosso da certe ragioni non occasionali) del significato del leggere. E posso quindi rendermi conto del valore del tuo consiglio al lettore sul modo di leggere Seferis. Alla fine questa *convivenza col poeta* mi pare sia l'ultimo (e unico) atto che ci sia consentito *dopo e alla fine* di tutti i nostri discorsi. Trovo Seferis come tu lo hai letto straordinario, affascinante, e per certi aspetti *tutto nostro* – almeno per quel che siamo stati o abbiamo creduto di essere in certi tempi: le “giunture che scricchiolano” di un mondo “prima del crollo”; e il “mondo chiuso” che potrebbe enormemente dilatarsi – e anche quel sentire per cui si è più devoti a quel che si fa quando è in qualche modo impersonale...
Molte cose mi toccano; e forse nessuno le ha dette con tanta esattezza, e muovendo temi che scoprono e rivelano...⁴⁰¹

La chiave fenomenologica della lettura attirò tanto l'interesse di Anceschi,⁴⁰² da spingerlo a esporre le proprie considerazioni in uno scritto proprio, di cui cominciò la stesura nell'agosto successivo (accennando ad «alcune noterelle», che intendeva pubblicare). Nella stessa lettera propose una riedizione dello scritto di Sereni, data la scarsa diffusione del volume del Club degli Editori, offrendogli la pubblicazione sul «verri», cui Sereni non collaborava da lungo tempo:⁴⁰³

Caro Vittorio,
ho finito proprio ieri di stendere alcune noterelle sul tuo saggio su Seferis. Lo pubblicherò sul “Verri” (non sul n. 37 già in corso di stampa avanzata, ma sul 38). Resta, a questo punto il problema del tuo saggio. Che pochi possono leggere, e che, a mio avviso, sarebbe bene tu facessi conoscere. Tu hai molte riviste e diverse possibilità, metto tra esse anche “Il Verri” se ti pare.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 269-270.

⁴⁰² Nella lettera del 23 luglio 1971 Sereni ringraziò di cuore: «Caro Luciano, grazie della tua lettera del 27 giugno e scusa se ti rispondo solo oggi. Mi fa estremamente piacere quanto mi dici a proposito di Seferis: tanto che ho pregato il Club degli Editori di fare uno strappo e di mandarti una copia del volume. Lo hai ricevuto? Lo spero proprio. Credo che nelle prose troverai brani che ti interessano in modo particolare» (cfr. *ivi*, p. 271). Pochi giorni dopo, il 25 luglio, Anceschi ricevette il libro («Mi è giunto il libro di Seferis, e lo leggo con grande piacere e utilità qui a Chianciano dove sono in cura». Cfr. *ivi*, p. 272).

⁴⁰³ Sereni, in un primo momento vicino alla rivista dell'amico, non ne condivise prima l'interesse per lo sperimentalismo e poi per la Neoavanguardia e il taglio troppo teorico e dall'inizio degli anni Sessanta se ne allontanò. Cfr. il paragrafo IV.10 *il «verri» (1956-1971)*, pp. 198-200.

⁴⁰⁴ Cfr. Lettera del 20 agosto in *Sereni – Anceschi*, p. 273.

Sereni accolse la proposta (che già gli era venuta dall'amichevole gruppo di «Strumenti critici» prima dell'edizione in volume, il che lo aveva costretto a un diniego), pur esprimendo qualche perplessità sull'idoneità del testo per una rivista come il «verri», per la presenza di componenti necessariamente «di ordine divulgativo»:

Ti sono infinitamente grato dell'attenzione che hai voluto dedicare a quelle pagine, scritte come hai intuito con passione e che d'altra parte (vedi di tenerne conto anche tu) non potevano non tener conto di una certa esigenza di ordine informativo per il pubblico del Club degli Editori (pubblico medio, in larga parte provinciale, che non sceglie e che si affida alle scelte altrui).

Per quanto riguarda la pubblicazione del saggio in rivista, ti dirò che mi era stato chiesto da «Strumenti critici» prima che fosse pubblicata l'edizione del Club degli Editori. Il Club degli Editori ha messo il veto in quanto ha l'esclusiva sull'edizione che non va in vendita. Se credi, ora che il volume è uscito, posso ritentare, nonostante la mia perplessità sulla componente di ordine divulgativo esistente nel saggio.⁴⁰⁵

Dopo poche settimane, Sereni, nell'interessante lettera del 17 settembre, ribadì nuovamente ad Anceschi la necessità di eliminare le parti troppo informative e didascaliche. Notevole in questa lettera il cenno, già citato, all'ipotesi di «una raccolta dei miei scritti di tipo più o meno critico» in «una sede non molto vistosa», ipotesi molto più prossima di quanto qui non sembri dalle riservate parole di Sereni. In questa raccolta, scrive Sereni, «eventuale» certamente sarebbe entrato il Seferis:

Caro Luciano,

potrà anche capitare un giorno o l'altro, in una sede non molto vistosa, io decida di pubblicare una raccolta dei miei scritti di tipo più o meno critico. Per ora il Saggiatore darà una ristampa aumentata (dal '62 a oggi) degli *Immediati dintorni*.⁴⁰⁶ Ma non sarà prima dell'inverno. Il «Seferis» andrebbe però

⁴⁰⁵ Lettera del 1 settembre 1971 (cfr. *ivi*, pp. 273-274).

⁴⁰⁶ Come è noto ID² non fu pubblicato fino al 1983, postumo, a cura di Maria Teresa Sereni. La gestazione impegnò Sereni per oltre un decennio e permise alla figlia di avvalersi dei preziosi appunti dell'autore (cfr. *Nota giustificativa*, in ID², pp. 167-169). Una testimonianza importante è ancora nell'intervista ad Alessandro Fo del 1975, in cui Sereni giustifica la lunga incubazione con la necessità di elaborare gli eventi accaduti tra il '68 e il '75: «ci sono cose che io avrei voglia in un certo senso di documentare, di testimoniare, che riguardano questi anni. È come se ci fossero dei vuoti da riempire, e non mi piace che rimangano questi vuoti, questi anni che in fondo sono stati drammatici, tra il '68 e il '75, dove sono successe molte cose, dove l'esistenza si potrebbe dire che ha preso una svolta, e ha avuto delle accelerazioni fulminee. E mi dispiace che questo libro che è stato definito «un diario intermittente», un diario involontario, non ne porti la traccia. Ora, io sto cercando

nell'eventuale volume "critico". Sicché ora si pubblica sul "Verri" o non si pubblica [...]. Prova intanto a immaginare come verrebbe pubblicandone solo una parte: omettendo cioè le notizie biografiche e partendo da dove dico: "Se dovessi dare un consiglio ecc." (in realtà ero partito da lì: le pagine precedenti sono state aggiunte dopo su richiesta del Club per le sue necessità nei confronti dei lettori).⁴⁰⁷

Nonostante la richiesta esplicita di Sereni di operare alcuni tagli, Anceschi non lo fece e quando si era ormai prossimi alla stampa sul «verri», comunicò all'amico di non aver eseguito alcun taglio in quanto non necessario e non concordato puntualmente. Così Anceschi il 1 novembre:

Caro Vittorio, il saggio è andato in tipografia. Intatto. Ci è sembrato difficile, oltre che sconveniente e inopportuno, fare i tagli se pure progettati vagamente insieme. Quel che si guadagna in compattezza si perde in vivezza tensione calore ecc. Non so veramente se valga la spesa. In ogni caso, avrai le bozze, e vedrai anche tu.⁴⁰⁸

Rivedendo le bozze, Sereni intervenne solo in piccola parte (come appare dalla lettera del 16 novembre):

Ci sono sì della variazioni, ma non sostanziali. Ho tolto semplicemente gli accenni diretti al volume del Club e ho messo al passato certe frasi della parte biografica. Ho ritenuto di precisare nella tua nota che al testo del Club son stati apportati "piccoli ritocchi" a mia cura e che il volume del Club è apparso prima della morte di Seferis.⁴⁰⁹ Questa indicazione mi è parsa necessaria per togliere al testo un'apparenza troppo esclusivamente commemorativa.⁴¹⁰

Il saggio di Sereni uscì sul «verri» nel febbraio 1972. Doveva seguire poco dopo lo scritto anceschiano *Sereni legge Seferis*,⁴¹¹ pubblicato sulla «Rivista di Estetica» nel numero di gennaio-aprile 1972.⁴¹² Ma, come si è detto, Sereni non condivise a pieno l'interpretazione di Anceschi che rilevava più le differenze che

di riempire questi vuoti, ma non ci siamo ancora e non si tratta di insoddisfazione strettamente estetica, si tratta di altro, si tratta anche di una necessità di capire più a fondo certe cose che mi sono successe, e certe cose che sono successe intorno a me. Forse non ho ancora trovato l'angolo giusto per poterle anche semplicemente testimoniare» (cfr. A. Fo, *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit, p. 67).

⁴⁰⁷ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 276.

⁴⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 279. Così nuovamente nella lettera del 14 novembre con cui Anceschi inviava le bozze: «Caro Vittorio, eccoti le bozze. Ci è sembrato sconveniente, difficile, e soprattutto riduttivo il fare i tagli che ci eravamo proposti» (cfr. *ivi*, p. 280).

⁴⁰⁹ Seferis era morto il 20 settembre 1971 ad Atene.

⁴¹⁰ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 281.

⁴¹¹ Cfr. *ivi*, p. 273.

⁴¹² Cfr. L. Anceschi, *Sereni legge Seferis*, cit., pp. 23-34.

le similarità di Sereni con la poetica di Seferis. Nella lettera del 20 marzo Sereni lasciava intendere al contrario un'affinità molto salda con Seferis:

Ci sarebbe un punto solo su cui tornare: quello nel quale io sembro – tu dici – scostarmi da Seferis. Direi che quello è in discussione, oggi, tra me e me e che solo il futuro – se ci sarà – potrà dare una risposta (sebbene, in qualche modo, già *Un posto di vacanza* anticipi, non dico soluzioni diverse, ma un atteggiamento di partenza parzialmente mutato).⁴¹³

Nel 1973, inserendo il saggio su Seferis con il titolo *Giorgio Seferis in Lecture preliminari*, senza mutamenti rispetto al «verri», Sereni lo collocò in chiusura in obbedienza alle consuete ragioni cronologiche. Ma la posizione finale ne rafforzava di fatto la centralità nell'intero suo percorso “critico”.⁴¹⁴

In seguito Sereni riprese il saggio con tagli e riduzioni per due differenti sedi: nel 1975 nella voce dedicata a Seferis del Dizionario Enciclopedico UNEDI,⁴¹⁵ scorciandolo necessariamente. Il 3 aprile 1976 infine inaugurò con Seferis il ciclo radiofonico ticinese *Poesie come persone* (l'intervento aveva il titolo *Giorgio Seferis: il male di Grecia*). Il testo della conversazione ripropone solo alcuni passaggi dello scritto del '71: si ferma essenzialmente sulla vicenda biografica del poeta, sulla cultura della Grecia classica e sul confronto con la Grecia contemporanea. Rimangono invece escluse, in ragione di un pubblico e di un mezzo di diffusione differenti, le considerazioni di poetica che rendevano il saggio profondamente significativo per l'interpretazione del pensiero “critico” di Sereni.⁴¹⁶

⁴¹³ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 306.

⁴¹⁴ Cfr. LP, pp. 115-135; ora in PP, pp. 897-917.

⁴¹⁵ Cfr. *Giorgos Seferis*, in UNEDI, Dizionario Enciclopedico, Casa Editrice Unedi, 1975, vol. XII, p. 508.

⁴¹⁶ Cfr. D. Circello, *Vittorio Sereni: “Poesie come persone”*, cit., pp. 23-37.

CAP. III ALCUNE LINEE DI LETTURA DELLE PROSE SPARSE

III. 1 *Le prose critiche sparse: raccolte postume e coordinate editoriali*

Il nostro lavoro sulle prose critiche intorno a *Letture preliminari* ci ha condotti a operare numerosi spogli delle riviste cui Sereni collaborò più a lungo o in cui ricoprì incarichi di primo piano, permettendoci di verificare che un alto numero di interventi critici e recensioni sparse in riviste e giornali non sono ancora stati raccolti, pur presentando interessanti spunti di riflessione.

Sereni infatti dopo la pubblicazione di *Letture preliminari* non costruì una nuova raccolta di scritti critici, anche perché molto impegnato nell'ultimo decennio prima della scomparsa improvvisa e precoce (1983) in operazioni poetiche risolutive, che condussero alla pubblicazione nel 1981 della quarta e ultima raccolta, *Stella variabile* (nel contempo stava lavorando alla seconda edizione rivista e accresciuta degli *Immediati dintorni*, che vide la luce postuma nel 1983 stesso, molto meditata anche per la «necessità di capire più a fondo» gli avvenimenti degli anni cruciali dopo l'uscita degli *Strumenti umani*).⁴¹⁷

Gli anni tra la pubblicazione di *Letture preliminari* e la morte di Sereni appaiono caratterizzati da un'incessante ricerca sulla poesia e sulla prosa inventiva.⁴¹⁸

Ricordiamo che dopo la morte dell'autore escono due raccolte di prose critiche: la più occasionale ed esigua *Sentieri di gloria* (1996) a cura di Giuseppe Strazzeri (con l'introduzione di Giovanni Raboni), che consta di ventidue testi editi tra il

⁴¹⁷ Così chiarisce Sereni nella già ampiamente citata intervista del '75: «ci sono cose che io avrei voglia in un certo senso di documentare, di testimoniare, che riguardano questi anni. È come se ci fossero dei vuoti da riempire, e non mi piace che rimangano questi vuoti, questi anni che in fondo sono stati drammatici tra il '68 e il '75, dove sono successe molte cose, dove l'esistenza si potrebbe dire che ha preso una svolta, e ha avuto delle accelerazioni fulminee. E mi dispiace che questo libro [*Gli immediati dintorni*] che è stato definito un «diario intermittente», un diario involontario, se vogliamo, intermittente, non ne porti traccia. Ora io sto, così... cercando di riempire questi vuoti... Non... non ci siamo ancora... E non si tratta di insoddisfazione strettamente estetica, si tratta di altro, si tratta anche di una necessità di capire più a fondo certe cose che mi sono successe, e certe cose che sono successe intorno a me. Forse non ho trovato ancora l'angolo giusto per poterle anche semplicemente testimoniare» (cfr. *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit., p. 67).

⁴¹⁸ Per quest'ultima si ha testimonianza dai fitti appunti intorno alla seconda edizione degli *Immediati dintorni* grazie ai quali è stata possibile la pubblicazione appena postuma del volume. Una nota di Sereni ne precisa la volontà di «privilegiare l'emozione, la sensazione, la notazione rapida e incisiva piuttosto che la riflessione» (cfr. *Nota giustificativa* di M. T. Sereni in *ID*², p. 167); sembra andare in secondo piano l'interesse di Sereni per gli scritti propriamente critici.

1947 e il 1983 in giornali e riviste e mai raccolti in volume (a eccezione di tre già apparsi in *Lecture preliminari: In margine alle «Occasioni», La vocazione della gioia, La stagione violenta*).⁴¹⁹

Molto più ricco è il *corpus* di testi critici raccolto da Giulia Raboni (già curatrice della *Tentazione della prosa*, 1998) nell'Oscar *Poesie e prose* del 2013, che ripubblica ovviamente *Lecture preliminari* (e gli *Immediati dintorni*). Gli scritti critici sparsi entrano nella sezione conclusiva, *Poesie come persone*, con il titolo ripreso dal denso ciclo radiofonico del 1976, per Radio Monteceneri, che sottolinea la costante attenzione di Sereni per la vitalità del fatto letterario e lo scambio tra reale e opera. L'ampia scelta di testi, ripartiti in tre gruppi ("Poesia", "Prosa" e "Scritti d'arte") per ragioni di chiarezza è stata condotta da Giulia Raboni seguendo la linea di *Lecture preliminari*: ovvero «privilegiando quelle [prose] che più dessero indicazioni utili per la lettura della sua opera [...] ma che insieme fornissero, nella loro progressione, e attraverso il filtro d'un testimone d'eccezione, il quadro del panorama letterario tra gli anni Quaranta e Ottanta del Novecento». ⁴²⁰ I testi ricoprono un lungo arco temporale, dal 1947 al 1983, quasi l'intero periodo della produzione critica di Sereni, a esclusione dei rari ma interessanti interventi usciti negli anni precedenti alla guerra. L'ordinamento non è cronologico, ma segue piuttosto «la cronologia (data di nascita) dei singoli scrittori», scelta dovuta anche alla mobilità di alcuni paragrafi che trasmigrano da un testo a un altro, rendendo la datazione meno certa. Tra le tre sezioni è nettamente preponderante quella dedicata ai poeti (quarantacinque testi), solo sei sono sulla prosa e altrettanti sugli "amici pittori". Generalmente le prose si concentrano sull'opera di un singolo autore, fanno eccezione solamente per un orientamento più generale di poetiche le ricche *Poesia per chi?* e *Il lavoro del poeta*, in calce alla sezione "Poesia".

La curatrice precisa che la selezione è stata anche orientata dalla «necessità di privilegiare testi che conservino una loro attualità o meglio comprensibilità al

⁴¹⁹ Alcuni degli scritti scelti da Strazzeri provengono dalle sedi più frequentate da Sereni, come «Milano-sera», «Epoca», il «verri», ma non mancano interventi pubblicati in sedi inusuali, come il «Corriere della Sera» e la rivista di Bellinzona «La Scuola». Ci sono inoltre scritti più ampi, conversazioni radiofoniche, prefazioni di volumi e l'intervento tenuto nel convegno su Ungaretti. Gli scritti sono disposti in successione cronologica secondo l'ultima redazione⁴¹⁹ e non secondo l'ordine della prima pubblicazione. Riguardano esclusivamente "classici" della letteratura, secondo il punto di vista di Sereni.

⁴²⁰ Cfr. PP, pp. 807.

lettore odierno, sacrificando [...] interventi più teorici, legati alle contingenze del dibattito critico in cui sono nati». ⁴²¹ Troviamo dunque i pochi scritti sui classici (Petrarca e Ariosto *in primis*); numerosi interventi sui maggiori poeti del Novecento più cari a Sereni (Montale, Saba e Ungaretti), su suoi coetanei (Luzi, Gatto, Caproni, Pasolini, Fortini per citarne i principali) e su autori più giovani (tra gli altri Lamarque, Baldini, Raboni). Né mancano scritti su autori stranieri, derivati perlopiù dai cicli radiofonici di Radio Monteceneri del '47 e del '76 (*Poesie come persone*): tra cui gli interventi su Rilke, Char, Salinas, Celan e Auden. Si aggiungono anche gli scritti sugli autori tradotti da Sereni come, ad esempio, Corneille, Mallarmé e Pound.

Riguardo agli interventi sui narratori: nella seconda sezione di *Poesie come persone* Giulia Raboni conserva l'unitarietà del ciclo del 1951 (pure per Radio Monteceneri) *L'avventura e il romanzo* (dedicato a Green, Cocteau, Radiguet, Melville e Stevenson), da cui *Lecture preliminari* non aveva attinto.

Rimangono esclusi dall'Oscar, in quanto di minor «attualità» i nuclei, pur notevolissimi, della rivista «Pirelli» e di «Questo e altro».

Gli scritti raccolti nell'Oscar attestano sedi e generi molto diversi tra cui le recensioni dell'«Europeo», articoli di diversa estensione del «Corriere della Sera» e della «Scuola», interventi radiofonici, ⁴²² saggi più ampi utilizzati come prefazioni a volumi e i più scarni ma non meno incisivi pareri di lettura. ⁴²³

Un caso a parte sono i sei «Scritti per arte», che chiudono *Poesie come persone*. Si tratta generalmente di prefazioni ai cataloghi degli amici artisti, o a edizioni illustrate di suoi testi. La Raboni attinge qui dal prezioso volume *Amici pittori* di Dante Isella del 2002, oggi purtroppo di difficile reperibilità. ⁴²⁴

A fronte dell'ampio *corpus* degli scritti proposti da Giulia Raboni, ci siamo interrogati sulla funzione e il rilievo delle numerose prose ancora sparse. Abbiamo

⁴²¹ Cfr. *ivi*, p. 808.

⁴²² In presenza della doppia stesura di un testo (uno per la lettura in radio e un altro per la pubblicazione)

⁴²³ Si ricorda che il nucleo delle *Occasioni di lettura* di Sereni è stato edito da Francesca D'Alessandro nel 2011: cfr. V. Sereni, *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, Torino, Aragno, 2011.

⁴²⁴ Il catalogo AP rimane insuperato dal più recente DF a cura di Gianni Contessi, che, come ricorda Clelia Martignoni, include gli scritti censiti da Isella, privi però di dati filologici e descrittivi e delle riproduzioni (cfr. C. Martignoni, *L'esemplarità di Vittorio Sereni: tra critica, filologia, e ragioni genetiche*, «Moderna» XIX (2017), pp. 119-131).

verificato che i nuclei più significativi dei testi da noi reperiti e raccolti nella tesi fanno sistema sia con *Lecture preliminari* sia con *Poesie come persone* (già la Raboni nella nota all'edizione individuava la sostanziale continuità tematica tra i testi da lei pubblicati e l'antologia del '73).⁴²⁵ Non ci è parsa dunque un'operazione inutile recuperare salvandole dall'oblio, queste prose residue.

È d'obbligo ricordare che spetta a Barbara Colli il merito di aver allestito nel volume *La tentazione della prosa una Bibliografia delle prose di Vittorio Sereni*, da cui abbiamo attinto i nostri dati.⁴²⁶

Gli scritti da noi raccolti in questa sede interessano quasi l'intera produzione critica di Sereni, dall'esordio su «Corrente di Vita Giovanile» del 15 aprile 1938, con *Su Alfonso Gatto* (sulle poesie di area ermetica dell'amico)⁴²⁷ fino ad *Al loro servizio, con poesia* sull'«Europeo» il 27 dicembre 1982 (recensione alla raccolta di traduzioni di Giovanni Giudici. L'ultima recensione in assoluto di Sereni *E dei versi fu prigioniero*, sulla poesia di Bartolo Cattafi, uscita postuma il 28 febbraio 1983, è stata invece inclusa da Giulia Raboni)⁴²⁸

Abbiamo ordinato gli scritti secondo un criterio cronologico, che permette sia di individuare chiaramente lo sviluppo di alcune linee di lettura centrali nella riflessione di Sereni sia di mantenere perlopiù uniti gli interventi apparsi in una determinata sede. Come si è già osservato per le prose sparse edite dalla Raboni, i contesti in cui Sereni pubblicò gli scritti sono determinanti per la definizione di molti loro aspetti, ma piuttosto eterogenei, in quanto la sua attività di recensore, com'è noto, interessò numerose e differenti riviste e giornali.⁴²⁹ Qui abbiamo voluto riunire solo i nuclei più interessanti e cospicui, privilegiando i periodici, in cui Sereni aveva pubblicato più a lungo (come «Milano-sera» e «Europeo») o in cui sono apparse le prove più rilevanti del suo percorso critico (nient'affatto secondarie risultano le prose di «Questo e altro»). Ci sono anche altri testi, generalmente più vasti, apparsi come prefazioni a volumi (ad esempio la già citata

⁴²⁵ Cfr. *ivi*, p. 808.

⁴²⁶ Cfr. TP, pp. 481-511.

⁴²⁷ Cfr. *Su Alfonso Gatto*, *cit.*, pp. 209-213.

⁴²⁸ Cfr. *Al loro servizio, con poesia*, «Europeo», 27 dicembre 1982, pp. 100-101; qui in *Testi*, pp. 450-451.

⁴²⁹ Cfr. il capitolo IV della tesi: *Qualche cenno e qualche dato sulle principali collaborazioni di Sereni a giornali e riviste (1938-1982)*, pp. 181-204.

Presentazione a Ricerche sull'amor familiare di Antonio Banfi⁴³⁰ e *Una donna vestita di rosso*, per l'edizione '76 del *Campo 29*)⁴³¹ qui raccolte perché di particolare interesse per il lavoro di Sereni.⁴³²

Quanto ai nostri criteri di trascrizione, rinviamo all'*Avvertenza* premessa ai *Testi*.

Procediamo ora a una disamina, per quanto sommaria, delle caratteristiche più rilevanti dei testi che abbiamo raccolto, secondo l'originaria sede di pubblicazione, che, come si è detto, ha spesso esercitato di fatto un ruolo fondamentale per il taglio, il registro e altri aspetti peculiari.

III. 1. 1 *Le sedi giornalistiche prevalenti. «Milano-sera»*

La collaborazione con «Milano-sera», pur essendo durata per un solo anno, dal 1 luglio 1950 al 1 agosto 1951,⁴³³ fu la più assidua di Sereni e ha occasionato un nucleo molto consistente di scritti critici, sessantaquattro in tutto, che testimoniano un'attività costante, svolta peraltro in un momento di grande difficoltà artistica e personale per Sereni: la già citata e profonda “crisi” che lo colpì al rientro dalla guerra nel decennio Cinquanta, legata alla difficoltà della scrittura e alla grande sfiducia maturata. Anche questo nucleo di prose testimonia quanto gli anni del “silenzio creativo” non siano stati, al contrario della percezione del poeta, un periodo di reale inattività,⁴³⁴ ma un momento di riflessione e ripensamento della propria poetica (e della propria poesia), in cui attraverso le stesse recensioni e le prove critiche Sereni interrogava costantemente il testo, la letteratura, sé stesso.

Abbiamo riproposto quasi tutti gli scritti pubblicati sul giornale a esclusione degli ultimi, usciti tra gennaio e febbraio 1983, poiché ci è stato impossibile

⁴³⁰ Cfr. *Presentazione* a A. Banfi, *Ricerche sull'amor familiare e tre scritti inediti*, cit., pp. 418-421.

⁴³¹ Cfr. *Una donna vestita di rosso*, in A. Antonielli, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. VII-XII; qui in *Testi*, pp. 430-434.

⁴³² Rimandiamo all'*Indice dei Testi* (pp. 453-457) per l'elenco completo degli scritti qui raccolti.

⁴³³ Per i dati puntuali cfr. il paragrafo della tesi IV.5 «*Milano-sera*» (1950-1951), pp. 190-193.

⁴³⁴ L'*Apparato* di Isella testimonia come anche sul versante poetico negli stessi anni fossero in preparazione alcuni testi poi confluiti in *SU*¹ (cfr. *Apparato*, pp. 469-651); inoltre, come si è visto, questi furono anni di intenso lavoro traduttivo, che, pur non rappresentando un'alternativa o una compensazione alla scrittura, tuttavia permetteva al poeta di aggirare l'ostacolo della “pagina bianca” (cfr. MSM, pp. VIII).

accedere agli originali deperiti e non disponibili nella sede della Biblioteca Trivulziana di Milano, dove abbiamo svolto le nostre ricerche, tralasciando i testi già editi in volume: ovviamente *Tre crisi degli anni Cinquanta* (*Cancroregina*, *In quel preciso momento*, *Le mie stagioni*) incluse in *Lecture preliminari*, e le altre uscite nelle raccolte postume: *Sentieri di gloria*, che raccoglie *Si può leggere Dante come un poeta "puro"?*,⁴³⁵ *Il cortegiano figura inattuale*⁴³⁶ e *Trilussa poeta di un però*,⁴³⁷ nonché l'ampia scelta di Giulia Raboni dell'Oscar.⁴³⁸

Osserviamo che il nucleo di «Milano-sera» testi condivide alcuni caratteri peculiari, poiché l'incarico di Sereni comportava la mera recensione delle ultime uscite editoriali, in particolare di quelle italiane, e il taglio voluto dalla redazione era percepito come limitante dall'autore, che avrebbe preferito soffermarsi sulle opere in modo più diffuso e proporre considerazioni più ampie, non sempre possibili.⁴³⁹ Inoltre, la diversa tipologia degli interventi fu determinata anche dalle diverse rubriche per cui furono pensati: la metà circa degli scritti (trentatré) fu scritta per la modesta ed esigua rubrica il "Lunario delle lettere" (in terza pagina), una specie di rassegna bibliografica delle più recenti uscite editoriali. Il primo paragrafo, che intitola la recensione, si sofferma sull'opera cui è dato maggiore spicco, anche talora con riflessioni critiche più articolate o raffrontando l'opera a problemi più generali, spesso richiamate nel titolo; seguono in breve semplici suggerimenti di lettura o segnalazioni di libri e riviste più recenti.

Gli interventi non inclusi nel "Lunario delle lettere", (sempre in terza pagina) si focalizzano per lo più su una opera sola, indagata più puntualmente, e inserita in

⁴³⁵ Cfr. «Milano-sera», 23 ottobre 1950, p. 3.

⁴³⁶ «Milano-sera», 3 novembre 1950, p. 3, ma già in «La Scuola» a. XLVII, n. 8, agosto 1950, pp. 160-162, con il titolo *Il cortegiano 1950*.

⁴³⁷ «Milano-sera», 23 dicembre 1950, p. 3.

⁴³⁸ Cioè sei interventi di «Milano-sera»: *Tempo vero e tempo matematico nell'«Orologio» di Levi*, sul romanzo omonimo di Carlo Levi (Torino, Einaudi, 1950) pubblicato il 1 luglio 1950 (cfr. PP, pp. 1173-1177); *Bandiera nera*, recensione del romanzo di Tobino (Roma, Edizione di «Costume», 1950) edita il 14 settembre 1950 (cfr. PP, pp. 1183-1187); *Vita e favola di uno scrittore*, recensione di *Quasi una vita* di Corrado Alvaro (Milano, Bompiani, 1950), uscita il 23 febbraio 1951 (cfr. PP, pp. 1168-1173); *Conformismo, accusa di moda* scritto sul *Conformista* di Moravia (Milano, Bompiani, 1951) uscito il 16 maggio 1951 (cfr. PP, pp. 1177-1180); *Questi anni visti da due poeti*, recensione di *Solo se ombra* (Parma, Guanda, 1951) dell'amico Gaetano Arcangeli e di *Linea K* (Parma, Guanda, 1951), raccolta d'esordio di Luciano Erba, pubblicata il 31 maggio 1951 (cfr. PP, pp. 1061-1064); *Sogni che parlano di sé*, scritto su *Le metamorfosi* di Lalla Romano (Torino, Einaudi, 1951), uscito in rivista l'11 giugno 1951 e poi ripubblicato come *Introduzione* alla seconda edizione del romanzo, Mondadori, 1986 (cfr. PP, pp. 1180-1183).

⁴³⁹ Cfr. il paragrafo della tesi IV.5 «Milano-sera» (1950-1951), pp. 190-193.

un panorama più ampio e articolato. Questa seconda formula risultava più congeniale a Sereni, inizialmente quasi tutti i suoi interventi entrarono anche nel “Lunario delle lettere”, dal 1951 pubblicò prevalentemente e più liberamente al di fuori della rubrica. Sereni in più lettere si lamenta dei tagli imposti, mentre la redazione propende per una rassegna bibliografica più asciutta che desse riscontro di più pubblicazioni, tanto che la rubrica di Sereni fu sostituita dalla più scarna rassegna di Tommaso Giglio.⁴⁴⁰ I brani che abbiamo raccolto appartengono prevalentemente al “Lunario delle lettere”: nonostante la misura breve, ci è parso di ravvisare importanti spunti del pensiero sereniano, a partire dall’attenzione inderogabile al testo e dalla consueta presa di distanza da un discorso critico ideologicamente orientato.

III.1.2 *I testi di «Epoca»*

Un altro nucleo qui riprodotto è quello di interventi apparsi sulla rivista mondadoriana «Epoca», meno consistente numericamente. Ne abbiamo riportato tutti gli scritti, salvo due pubblicati nel '75 e inclusi da Giulia Raboni in *Poesie come persone*: l’ampio e molto interessante *Michelangelo poeta*, che fu scritto in occasione del cinquecentenario della nascita dell’artista,⁴⁴¹ e *Ci appassionò alla vita*, su Eugenio Montale pubblicato poco più di un mese prima della consegna del Nobel, in cui Sereni riprendeva alcuni dei temi-chiave su cui si era già soffermato in precedenza (ora raccolto in *Sentieri di gloria*).⁴⁴² La maggior parte degli interventi di «Epoca» (solo cinque) sono del 1952 (gli interventi degli anni Settanta nacquero infatti in contesti e occasioni particolari, quando Sereni lavorava in Mondadori).⁴⁴³

Alcuni degli scritti di «Epoca» riguardano sue risposte brevi e sporadiche nella rubrica «Italia domanda», che toccano talora la poetica di Sereni o di altri, in modo meno incisivo affrontano problemi lontani dalla poesia. Non si tratta di veri scritti critici sia per la brevità sia per la destinazione, ma essi non sono privi di riferimenti al pensiero sereniano o di precise puntualizzazioni, motivo per cui

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Michelangelo poeta*, già in «Epoca» del 15 marzo 1975, pp. 57-58; poi in PP, pp. 943-949.

⁴⁴² *Ci appassionò alla vita*, già in «Epoca», a. XXVI, n. 1309, 8 novembre 1975, pp. 35-38; ora in SG, pp. 86-89.

⁴⁴³ Cfr. il paragrafo della tesi IV.6 «*Epoca*» (1951-1975), pp. 193-194.

anch'essi si sono inseriti nella nostra tesi. All'interno di questo nucleo si ritrova lo scritto in memoria di Arnoldo Mondadori, pubblicato nel 1971 in occasione della sua morte, insieme con numerosi interventi di autori e collaboratori.⁴⁴⁴

III.1.3 «Questo e altro»

Molto diverso il caso di «Questo e altro». La rivista, di cui Sereni fu tra i fondatori con un gruppo di amici, nasceva dalla volontà di includere e far dialogare diverse esperienze culturali e approcci critici (da cui il titolo).⁴⁴⁵ La rivista, che durò solo fino al 1964 con la pubblicazione di otto numeri, fu fondamentale per Sereni negli anni che precedettero la pubblicazione degli *Strumenti umani* e permette di comprendere alcuni punti centrali della riflessione di quel periodo, in particolare sul dibattito sulla poesia e sul ruolo del poeta nella società.

Oltre al racconto *L'Opzione*, apparso sull'ultimo numero,⁴⁴⁶ Sereni vi pubblicò dodici interventi molto dissimili per argomento e genere. La maggior parte di essi (addirittura sei) uscirono sul primo numero, in posizione chiave per inquadrare i caratteri generali della rivista. Alcuni di questi, non firmati ma scritti da Sereni, tracciano le linee programmatiche di «Questo e altro» a rilevare il ruolo-chiave di Sereni. La sua presenza non venne mai meno, ma fu limitatissima negli altri numeri, dove apparve un suo solo scritto (salvo la brevissima nota per De Robertis del n. 5). Abbiamo accolto tutte le prose di «Questo e altro» (salvo le poche già ripubblicate: *Ipotesi o precetti?*,⁴⁴⁷ ripreso in *Lecture preliminari* con il titolo *Intermezzo neocapitalistico*; e *Di fronte al romanzo*, pubblicato postumamente da

⁴⁴⁴ L'intervento di Sereni (cfr. «Epoca», a. XXII, n. 1083, 27 giugno 1971, pp. 90-91) mette in luce le qualità umane e le capacità imprenditoriali di Mondadori: l'«attenzione» riserva agli autori, la disponibilità e la capacità di lavoro. Insieme al ricordo di Sereni apparvero anche quelli di molti altri autori della casa editrice e colleghi: Valentino Bompiani, Giorgio Bassani, Dino Buzzati, Salvator Gotta, Carlo Bo, Diego Valeri, Paolo Monelli, Marino Moretti, Piero Chiara, Carlo Bernardi, Marino Missiroli, Domenico Rea, Aldo Palazzeschi, Leonida Repaci, Alfonso Gatto, Anna Banti, Maria Bellonci e Fabio Tombari.

⁴⁴⁵ Cfr. il paragrafo della tesi IV.11 «Questo e altro» (1962-1964), pp. 200-203.

⁴⁴⁶ Cfr. *L'Opzione*, «Questo e altro» 8 (1964), pp. 35-45.

⁴⁴⁷ *Ipotesi o precetti?*, cit. Per una puntuale ricostruzione delle vicende editoriali del testo cfr. il paragrafo della tesi II. 8 *Intermezzo neocapitalistico*, pp. 101-102.

Giovanna Cordibella in appendice al saggio omonimo.⁴⁴⁸ Ovviamente non entra nella nostra serie *L'Opzione*.⁴⁴⁹

Nella tipologia piuttosto eterogenea di queste pagine, ricorrono però di alcune tra le tematiche più care a Sereni e particolarmente vive nel periodo di snodo dei primi anni Sessanta (il rifiuto di dogmatismi e impostazioni teoriche; la guerra, per citarne alcune). Ma spiccano anche argomenti nuovi, coerenti con l'intento di «Questo e altro»: come il complesso e non pacifico rapporto del letterato con la società del dopoguerra radicalmente mutata a livello politico-sociale e culturale. Si segnalano la nota di presentazione della rivista (*Perché «Questo e altro»*),⁴⁵⁰ la recensione a De Palchi (*Un ricordo del '45*),⁴⁵¹ che qui è ampia e analitica rispetto alle recensioni di «Milano-sera», approfondendo le circostanze puntuali alla base dei testi di De Palchi. *Un congresso di editori*⁴⁵² invece contiene la relazione del Congresso degli Editori di Barcellona nel 1962; vicenda che fu al centro anche della *Lettera a un editore portoghese*, pubblicata di seguito alla relazione, indirizzata all'editore portoghese schieratosi contro il regime di Salazar,⁴⁵³ forma abbastanza inusuale per Sereni, che gli permette di ritornare sulle vicende di Barcellona con una riflessione personale. Nel secondo numero Sereni propose un “dialogo” inusuale con un ipotetico lettore, che riprendeva alcuni spunti di *Perché «Questo e altro»*, e prendeva il titolo *Dialogo con un lettore*;⁴⁵⁴ sul terzo numero invece uscì il saggio *Senza vantaggio?*,⁴⁵⁵ sulla letteratura e sulla poesia nel rinnovato scenario della società industriale. E sul quarto numero, rubrica “Inventario”, lo scritto *Dans la gueule du lion*⁴⁵⁶ sull'industria culturale, rifletteva

⁴⁴⁸ Cfr. *Di fronte al romanzo*, in G. Cordibella, cit., pp. 137-139.

⁴⁴⁹ Il racconto uscì in *L'opzione e allegati*, Milano, Scheiwiller, 1964; poi in *Il Sabato tedesco*, nota introduttiva di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 17-55; poi in TP, pp. 161-190; ora in PP, pp. 707-738.

⁴⁵⁰ Cfr. *Perché «Questo e altro»*, «Questo e altro» 1 (1962), pp. 140-141, qui in *Testi*, pp. 373-377.

⁴⁵¹ Cfr. *Un ricordo del '45*, «Questo e altro» 1 (1962), pp. 132-133, qui in *Testi*, pp. 380-381.

⁴⁵² Cfr. *Un congresso di editori*, «Questo e altro» 1 (1962), pp. 140-141; qui in *Testi*, pp. 382-384.

⁴⁵³ Cfr. *Lettera a un editore portoghese*, «Questo e altro» 1 (1962), pp. 141-144; qui in *Testi*, pp. 385-392.

⁴⁵⁴ Cfr. *Dialogo con un lettore*, «Questo e altro» 2 (1962), pp. 5-7; qui in *Testi*, pp. 393-399.

⁴⁵⁵ Cfr. *Senza vantaggio?*, «Questo e altro» 3 (1963), pp. 25-28; qui in *Testi*, pp. 400-406.

⁴⁵⁶ Cfr. *Dans la gueule du lion*, «Questo e altro» 4 (1963), pp. 73-76; qui in *Testi*, pp. 407-415.

sullo stato della cultura in margine ad alcuni interventi usciti sul «Caffè» di Vicari.

III.1.4 L'«Europeo»

L'ultimo consistente nucleo di prose da noi riproposto comprende le recensioni dell'«Europeo».⁴⁵⁷ La collaborazione con il giornale fu la più duratura, dal 22 giugno 1981 al 28 febbraio 1983 (data di pubblicazione dell'ultimo intervento, uscito postumo) e conta diciotto interventi, di cui riportiamo solo i sette non raccolti nei volumi postumi.⁴⁵⁸

Sereni collaborò in particolare alla rubrica “Letture” per cui con cadenza all'incirca mensile recensiva le recensioni delle più recenti uscite di poesia. Omogenea la struttura: a un'iniziale introduzione all'opera (o, più raramente, alle opere) analizzata, in cui Sereni enuncia i caratteri distintivi del libro, seguono alcune notizie contestualizzanti e specifiche, con riferimenti all'attività complessiva dello scrittore, e talora con riferimenti ad altri autori europei, richiamati per analogia. Appare evidente nel nucleo di “letture” l'attenzione di Sereni alla struttura macrotestuale, centrale nella costruzione delle sue opere poetiche. Sono posti in luce talora anche i passaggi che hanno condotto alla pubblicazione dell'opera e la ricezione della critica, che fornisce un quadro del contesto culturale di riferimento.

⁴⁵⁷ Cfr. il paragrafo della tesi IV.12 «Europeo» (1981-1983), pp. 203-204.

⁴⁵⁸ Giulia Raboni in *Poesie come persone* ha raccolto gli altri interventi: *Pensa italiano, scrive in milanese* (20 luglio 1981, p. 78), recensione a F. Loi, *L'aria*, Torino, Einaudi, 1981, e *L'angel*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1981 (cfr. PP, pp. 1109-1111); *Cuore fa rima con intelligenza* (19 ottobre 1981, p. 115), recensione a V. Lamarque, *Teresino*, Milano, Guanda, 1981 (cfr. PP, pp. 1117-1118); *Un labirinto di rompicapi* (5 aprile 1982, pp. 138-139), recensione a R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, traduzione di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1982 (cfr. PP, pp. 1036-1038); *Se Sant'Arcangelo fosse Spoon River* (3 maggio 1982, pp. 149), recensione a R. Baldini, *La naïva*, introduzione di D. Isella, Torino, Einaudi, 1982 (cfr. PP, pp. 1108-1109); *Anche stanotte voglio sognare* (14 giugno 1982, p. 101), recensione a G. Raboni, *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982 (cfr. PP, pp. 1115-1116); *Un poeta di poche parole* (28 giugno 1982, p. 115), recensione a G. Caproni, *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti, 1982 (cfr. PP, pp. 1074-1075); *Femminista in versi d'amore* (26 luglio 1982, p. 113), recensione a A. Guiducci, *A colpi di silenzio*, Milano, Lanfranchi editore, 1982 (cfr. PP, pp. 1106-1107); *Che bei versi, sono tradotti* (30 agosto 1982, pp. 80-81), recensione a F. Fortini, *Il ladro di ciliegie*, Torino, Einaudi, 1982 (cfr. PP, pp. 1092-1094); *Così casual, piacerebbe a Jannacci* (25 ottobre 1982, p. 135), recensione a D. Buzzati, *Le poesie*, Vicenza, Neri Pozza, 1982 (cfr. PP, pp. 1038-1039); *E dopo Mallarmé chi c'è?* (22 novembre 1982, p. 133), recensione a S. Mallarmé, *Poesia e prosa*, a cura di C. Ortesta, Milano, Guanda, 1982 (cfr. PP, pp. 955-956); *E dei versi fu prigioniero* (28 febbraio 1983, p. 124), recensione a B. Cattafi, *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983 (cfr. PP, pp. 1104-1106).

Rimangono invece più sottotraccia le riflessioni “critiche” di Sereni (circoscritte ad alcune chiose in cui tuttavia la posizione di Sereni riesce ad emergere talora con incisività).

III.1.5 Altre sedi

Insieme a questi nuclei più consistenti di scritti sono state raccolte anche le non numerose prose pubblicate, con testimonianze di particolare interesse per la definizione delle linee di lettura della “critica” sereniana.

In primo piano sta il gruppo di testi che si collocano intorno all’esperienza di «Corrente di Vita Giovanile»,⁴⁵⁹ apparsi tra il 1938 e il 1939, e il già citato *Discorso di Capo d’Anno*, pubblicato su «Campo di Marte» nel 1939.⁴⁶⁰ Queste pagine, oltre a documentare la fase più remota del lavoro critico di Sereni, offrono notevoli testimonianze del suo rapporto con gli ermetici verso la fine degli anni Trenta, che poi, dopo la pubblicazione di *Frontiera* e l’esperienza biografica algerina, evolve nella decisa presa di posizione molto cauta e persino ostile nella polemica sull’ermetismo, confermate dalle interviste e dai carteggi in anni più avanzati.

Si è ritenuto utile riprodurre altri singoli testi che pure non costituiscono nuclei omogenei, in quanto arricchiscono la conoscenza su elementi-chiave del pensiero di Sereni: *Tramonto dello scrittore professionale?*, pubblicato sulla rivista ticinese «La Scuola»,⁴⁶¹ che riflette sul rapporto tra scrittore e società alla fine degli anni Quaranta in Italia; o *Senso d’un’esperienza*,⁴⁶² *Presentazione* agli indici di «Corrente», che non è strettamente uno scritto critico, ma un’interessante testimonianza del rapporto con gli amici milanesi e il gruppo di Treccani in un momento storico particolarmente difficile.

*Una donna vestita di rosso*⁴⁶³ e il *Poscritto alla Vocazione della gioia*⁴⁶⁴ appaiono decisamente notevoli, in quanto offrono una rilettura e uno spostamento

⁴⁵⁹ Cfr. il paragrafo della tesi IV.1 *Gli anni di «Corrente di Vita Giovanile» (1938-1939)*, pp. 181-184.

⁴⁶⁰ Cfr. *Discorso di Capo d’Anno*, «Campo di Marte», cit.; qui in *Testi*, pp. 215-216.

⁴⁶¹ Cfr. *Tramonto dello scrittore professionale?*, «La Scuola», a. XLVI, n. 9, settembre 1949, pp. 175-176; qui in *Testi*, pp. 221-223.

⁴⁶² Cfr. *Senso di un’esperienza*, cit.; qui in *Testi*, pp. 418-421.

⁴⁶³ Cfr. *Una donna vestita di rosso*, prefazione a S. Antonielli, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. VII-XII; qui in *Testi*, pp. 430-434.

⁴⁶⁴ Il *Poscritto* conclusivo fu inserito in J. Prévert, *Poesie*, traduzione di M. Cucchi e G. Raboni, Guanda, Milano, 1979, pp. XII-XIII; qui in *Testi*, p. 435.

del giudizio sul «*Campo 29*» e sulla *Vocazione alla gioia* (le recensioni del romanzo di Antonielli e della poesia di Prévert inserite in *Letture preliminari*).

A questi testi si aggiunge *A proposito di Letteratura e industria*,⁴⁶⁵ la lettera a Mario Boselli, che Sereni scrisse il 16 dicembre 1961 e pubblicò su «Nuova Corrente» nel 1962, importante autoesegesi di *Una visita in fabbrica*, chiarendo il proprio rapporto con il contesto industriale (uno stralcio notevole si legge nell'*Apparato critico* di Isella nel “Meridiano”).⁴⁶⁶

III.2 Sereni “lettore”

Pur nella consapevolezza che la ricca (ma non esaustiva) proposta di prose sparse qui raccolta possa e debba sollecitare anche altre e diverse osservazioni critiche da parte del curatore (più attente allo specifico contesto storico, più affondate nella documentazione particolare di vari autori e opere o delle varie sedi editoriale), abbiamo ritenuto adeguato e opportuno in questa sede privilegiare il tentativo di saldare i risultati critici che possono emergere alle linee dominanti affioranti dal piccolo e selettivo universo di *Letture preliminari*.

L’atteggiamento che dal nostro *corpus* di prose critiche sparse (e da quello, ricchissimo e di primo interesse raccolto da Giulia Raboni nel 2013 nella sezione *Poesie come persone*), nella sostanza non contravviene alle principali operazioni di lavoro critico evidenti in *Letture preliminari*, arricchendo tuttavia il panorama anche con qualche nuova prospettiva.

Ricapitolando, pur nella consapevolezza di aver già insistito molto su questi punti, si osserverà che in primo luogo si ribadisce anche in queste pagine l’atteggiamento di fondo di Sereni di fronte al testo, che dai primi scritti fino agli ultimi degli anni Ottanta, pur con qualche minima variazione, si pone sempre nella posizione dialogante e complice di “lettore”. Si è già visto quanto il termine e il concetto siano cari a Sereni, che ne fece uso diffusamente già molti anni prima di leggere Seferis. Sereni, infatti, rivendicò il ruolo di “lettore” e il carattere conseguente di “lettura” per i propri scritti («pseudocritici») in primo luogo grazie

⁴⁶⁵ Cfr. *A proposito di letteratura e industria*, «Nuova Corrente», n. 25, gennaio-marzo 1962, pp. 7-9; qui in *Testi*, pp. 371-772.

⁴⁶⁶ Cfr. *Poesie*, pp. 542-543.

al determinante influsso di Banfi e della fenomenologia, che speriamo di aver messo in luce a sufficienza.⁴⁶⁷ Anche se abbiamo la convinzione che in questa direzione potrebbero essere ulteriormente utili e proficui spogli più analitici dei testi dei componenti della «scuola» milanese, specie nell'intersezione estetica-letteratura (e magari critica d'arte) e naturalmente l'edizione o quanto meno l'analisi circostanziata dei carteggi. Secondo l'estetica fenomenologica comunque si può dire più in generale che l'oggetto d'indagine, in questo caso il testo, deve essere descritto e osservato nella sua specificità e non giudicato e classificato "normativamente" secondo categorie assunte a priori. Per queste profonde ragioni culturali Sereni già dai primi scritti rifiutò sia di definirsi un "critico" sia di considerare l'analisi di un'opera diversamente da una "lettura", soggetta quindi a provvisorietà e scambio. A riprova della fedeltà di base a tale impostazione, Sereni assunse questo atteggiamento per il proprio lavoro critico già dalla prima prova pubblica di una certa consistenza (1938) sulla poesia di Alfonso Gatto. Nella chiusa, infatti, oltre alle consuete espressioni di modestia, l'autore rimarca l'intento con cui ha condotto la disamina dei versi dell'amico, qualificata non a caso come «una serena condizione di lettura»:

Tutto questo non esaurisce che in piccola parte l'analisi della sua poesia, che è molto più complessa. E costa non aver potuto mostrare meglio come certa sua intensità culturale vada anch'essa disciolta – per via psicologica – in questa lirica, costituendo una spinta fondamentale del moto che s'è visto.

Ma qui, sopra tutto, si voleva fissare una serena condizione di lettura.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ In occasione del convegno di Vimercate "Banfi e cinquant'anni della cultura italiana" del 1977, Sereni si soffermò sul possibile superamento nel duttile Banfi del dualismo di matrice crociana tra contenuto e forma, inteso come «tensione» fra poli, «croce e delizia nella pratica della critica letteraria»: «Qui farei un passo indietro per riportarmi su un tema che Banfi ha affrontato nell'ambito della sua riflessione sul problema estetico. È il vecchio tema del dualismo fra contenuto e forma apparentemente superato e risolto, di fatto – diciamo chiaro – a tutt'oggi croce e delizia nella pratica della critica letteraria. Tale che si propone e ripropone di volta in volta a seconda della natura dell'opera che si affronta, al di là del gusto personale e delle reazioni immediate. La soluzione che Banfi ne dà ha carattere indicativo e suasivo, se così posso esprimermi, più che normativo – e questo è naturale, se si pensa alla costante duttilità della sua riflessione e del suo discorso. Per Banfi quel dualismo è tensione e, rivoltato in termini empirici riferibili alla prassi e per così dire alla quotidianità dell'esercizio critico, si ripercuote nello slogan di un critico degli anni Quaranta: *lettura vuol dire lettore*» (cfr. V. Sereni, *Per Antonio Banfi*, in G. Cordibella, cit., p. 133). L'assunzione della veste di «lettore» da parte di Sereni rimanda anche al più generale anticrocianesimo di Banfi.

⁴⁶⁸ *Su Alfonso Gatto*, cit., pp. 209-213.

Definendo «condizione di lettura» il proprio intervento, Sereni ricusa implicitamente ma con chiarezza la messa in campo di principi generali e definitivi vincolanti. Anche «condizione» forse meriterebbe una postilla di area concettual-filosofica, alludendo se non andiamo errati, alla «esperienza in situazione» tipicamente fenomenologica.

Nel corso degli anni Cinquanta e, soprattutto, in molte recensioni di «Milano-sera» (1950-1951), il peculiare atteggiamento di «lettore» emerge con chiarezza. Sereni, infatti, si dichiara tale, o definisce i propri interventi come «letture» non soltanto in ragione del ruolo di recensore che fu chiamato a rivestire all'interno del giornale milanese, ma soprattutto per sottolineare il carattere di provvisorietà, soggettività, ricorso al dialogo, propri di quel genere di scritti. Ne consegue l'impossibilità di assumere come definitive le ipotesi avanzate e, al contrario, la necessità di considerarle sempre suscettibili di mutamento. È esemplare, al contrario, a questo proposito il frammento di *Un personaggio tiranneggia l'autore*, uno scritto del '50 dedicato a *Valentina Velier* di Bonaventura Tecchi:

Esaminiamo a questo punto il referto della lettura: esso presenta una linea decisa, continua e ascendente fino alle soglie della terza delle quattro parti in cui la vicenda è divisa; poi tale linea s'incurva e cala, si spezzetta e si sfrangia.⁴⁶⁹

Sereni accentua in modo ancora più evidente la variabilità, il relativismo e la soggettività del parere critico.⁴⁷⁰ Infatti il giudizio sull'opera può essere formulato solo in seguito alla lettura puntuale del testo, di cui esso rappresenta solamente un «referto». Profonda la differenza tra il ruolo del «lettore», che si limita a riferire quanto emerge dal testo, e quello del «critico», che valuta, giudica, definisce, anche sostituendo la propria opinione all'evidenza in sé dello scritto. Il parere che emerge dalla lettura di un testo è oscillante, e non può essere assunto come definitivo. Infatti poco oltre Sereni nota:

⁴⁶⁹ *Un personaggio tiranneggia l'autore*, «Milano-sera», 22 novembre 1950, p. 3; qui in *Testi*, pp. 287-290.

⁴⁷⁰ B. Tecchi, *Valentina Velier*, Milano, Bompiani, 1950.

Questa, l'ho già detto, è la parte arbitraria del discorso, discorso da figli a padri nel senso delle generazioni; ma è anche l'impressione prima e brutta di un lettore.⁴⁷¹

La posizione del «lettore» è resa qui esplicita per sottolineare l'arbitrarietà del giudizio, che varia non solo secondo la persona che lo esprime e che può mettere in luce aspetti testuali differenti, ma anche con eventuali letture successive che possono modificare l'opinione e aprire nuove prospettive ermeneutiche.

A pochi mesi di distanza, nel gennaio del 1951, Sereni ritornò su questa posizione riflettendo sul ruolo della critica rispetto alla letteratura ancora dalle colonne di «Milano-sera»:

ma nemmeno si vorrebbe tacere di certi contributi, tanto più importanti quanto più discreti, a quell'opera di revisione, o di primo esame di aspetti ignorati che a lungo andare può mutare anche profondamente l'orizzonte critico acquisito. Nonostante tutto, questi sono tempi più favorevoli alle letture e alle riletture che non alle fondazioni di estetiche nuove.⁴⁷²

Nell'annunciare la pubblicazione di una fondamentale opera di Antonio Gramsci⁴⁷³ e degli *Studi sulle Rime del Tasso* dell'amico Lanfranco Caretti,⁴⁷⁴ Sereni sottolinea l'importanza di letture rinnovate che riportino l'attenzione sulla centralità del testo e, talvolta, mettano a fuoco aspetti lasciati prima in secondo piano. Per aprire prospettive d'indagine ulteriori, secondo Sereni non è necessario ricercare modelli critici diversi, ma, piuttosto, mettersi maggiormente in ascolto del testo e indagarlo con attenzione senza pregiudizi.

Sempre nel '51, in uno scritto su Saba, Sereni torna a sottolineare la libertà di interpretazione del lettore, la cui «pura sensibilità» deve essere in grado di individuare registri e tonalità diverse:

Difficile, forse il più difficile “esercizio di lettura”, quello che si può fare su Saba. Accertata la nascita della sua poesia nei perigliosi paraggi della prosa, resta poi affidata senz'altri appigli alla pura sensibilità del lettore l'individuazione dei luoghi

⁴⁷¹ *Un personaggio tiranneggia l'autore*, «Milano-sera», 22 novembre 1950, p. 3; qui in *Testi*, pp. 287-290.

⁴⁷² *La critica, questa Cenerentola*, «Milano-sera», 13 gennaio 1951, p. 3; qui in *Testi*, pp. 319-321.

⁴⁷³ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

⁴⁷⁴ L. Caretti, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

in cui la voce s'abbandona al gorgo del canto: punti delicati sempre in un poeta che professa il suo amore per le "trite parole" che nessuno osa.⁴⁷⁵

A questa altezza cronologia il modello fenomenologico è il principale riferimento di Sereni per la definizione del «lettore» nei confronti dell'opera. Se la centralità del testo è indubbia, il lettore non sembra ancora passibile di mutamenti e il testo non pare poter agire su chi lo legge.

Un parziale rinnovamento di quest'ottica si realizza nell'incontro con gli scritti di Seferis. Infatti la condizione di «lettore idoneo» stabilita da Seferis è fondata su un «mutuo, illimitato rapporto fiduciario» con il testo,⁴⁷⁶ a cui si riconosce quindi la capacità d'interazione con il lettore. Questo rinnovamento prospettico, che Sereni dichiara nell'importante *Postilla*, non si ferma agli scritti di *Lecture preliminari*, ma è presente anche in testi successivi. Un esempio molto netto è offerto dal lungo e interessantissimo intervento su Petrarca che Sereni tenne il 7 maggio 1974 a Lugano, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*. Qui Sereni, spiegando la scelta di commentare luoghi noti del *Canzoniere*, focalizza l'attenzione sulla capacità del testo di interagire con il lettore:

Sicché resterebbe da accertare se, essendo irripetibili la poesia e i suoi modi, risulti motivata e motivabile, effettiva e non vacua, la ripercussione in noi di quelle voci: dico in noi lettori.⁴⁷⁷

Anche in questo caso Sereni mette in rilievo la potenziale reciprocità tra lettore e opera, in modo non dissimile da quanto aveva fatto nel saggio su Seferis.

Se l'attenzione alla reciprocità del rapporto testo-lettore fu dichiarata e portata in luce soprattutto negli anni intorno alla pubblicazione di *Lecture preliminari*, tuttavia è opportuno notare che questo doppio circuito testo/lettore è il presupposto necessario per il lavoro "critico" di Sereni.

⁴⁷⁵ Cfr. *Gli uccelli sono un miracolo*, «Milano-sera», 21 aprile 1951, p. 3; poi in «La Scuola», a. XLVII, n. 8, agosto 1951, pp. 151-152; poi in SG, pp. 43-47; ora in PP, pp. 972-975.

⁴⁷⁶ Cfr. LP, pp. 119.

⁴⁷⁷ La conversazione presso la Biblioteca cantonale di Lugano del 7 maggio 1974 fu ripetuta all'Università di Pavia il 14 maggio 1975, poi a Gargnano nel luglio 1975. Il testo fu pubblicato più volte e con differente titolo. Per le numerose pubblicazioni cfr. nella tesi al paragrafo I.7 *La natura "preliminare" delle lecture critiche del volumetto del '73*, la nota 150.

Anche negli ultimi anni della sua attività non cade in Sereni la disposizione ad assumere le vesti del «lettore» davanti al testo. Si vedano ad esempio le recensioni dell'«Europeo» (1981-1983) e in particolare *Questi versi sono un poema*, dedicato alla raccolta di Vincenzo Cerami:⁴⁷⁸

Ritratti, suggerisce l'autore, affresco con divagazioni. Serie di quadri diagnostici, direi io, lettore la cui non eccelsa prontezza di riflessi è non di rado messa a dura prova appunto da quelle «divagazioni».⁴⁷⁹

Sereni, interrogandosi sul genere cui ascrivere l'opera, ne descrive sommariamente la struttura e, ancora una volta, assume la posizione di «lettore» appassionato, curioso, vigile, più che critico professionista.

Un analogo atteggiamento, anche in forma più marcata, si osserva negli scritti d'arte di Sereni raccolti nella bellissima silloge curata da Isella, *Amici pittori* (2002).⁴⁸⁰ Qui Sereni oppone una pervicace ripulsa a vestire i panni del critico, dicendosi:

inetto [...] per mancanza di strumenti idonei e di esperienza specifica, a leggervi [nella pittura] scientificamente.⁴⁸¹

La prosa per Franco Francese, in particolare, rivela questo atteggiamento, poiché Sereni, dopo aver enumerato alcuni dei temi fondamentali dell'artista, afferma:

Parlo naturalmente delle mie impressioni di riguardante, esposto ai trasalimenti di quel mondo mosso, ventoso, rabbrividente che è per me la pittura di Francese e che ha come costante la notte, dicevo, come incarnazione dello spazio.⁴⁸²

Non corre grande differenza tra questa affermazione e quanto si legge in molte recensioni e interventi critici, a riprova del lavoro coeso e interrelato del poeta e la

⁴⁷⁸ V. Cerami, *Addio Lenin*, Milano, Garzanti, 1981.

⁴⁷⁹ *Questi versi sono un poema*, «Europeo», 14 settembre 1981, p. 87.

⁴⁸⁰ Cfr. AP, gli scritti sono stati parzialmente ripubblicati prima in PP; poi in DF; ora in SR.

⁴⁸¹ Cfr. AP, p. 108.

⁴⁸² cfr. ivi, p. 107.

sostanziale continuità sembra ancora una volta un portato della profonda influenza banfiana.⁴⁸³

III.3 *L'approccio fenomenologico (anche negli scritti su «amici pittori»)*

Accettiamo dunque che la prospettiva di «lettore» sia implicata nella più generale impostazione fenomenologica del pensiero di Sereni e che questo approccio sia provocato dalla percezione della soggettività e della mutevolezza del giudizio “critico”. La lezione banfiana è accolta da Sereni principalmente nella sua componente estetica, da cui, come ha messo in luce Giovanna Cordibella,⁴⁸⁴ Sereni trasse gli “strumenti” e la metodologia d’indagine del reale. Sembrerebbe che Sereni abbia assunto pochi, ma decisivi punti del pensiero fenomenologico, strettamente interrelati, che muovevano dal rapporto fondamentale in Banfi tra soggetto e oggetto,⁴⁸⁵ su cui egli basava la conoscenza. Anche per Sereni l’incontro dialettico tra l’io e il reale è il principio che sta alla base dell’indagine di un’opera d’arte o di un testo: lo spettatore o il «lettore», infatti, devono accedere direttamente all’opera artistica ed essere disponibili alla sua accoglienza. Tutto ciò è reso esplicito nella *Postilla di Letture preliminari* con il riferimento alle «reazioni di un lettore rispetto ad altri testi»,⁴⁸⁶ ed è evidente, come si accennava, soprattutto negli scritti d’arte, che Mengaldo per primo, nel saggio del 1977, definì un «resoconto d’un esperienza strettamente personale».⁴⁸⁷ In

⁴⁸³ Si noti invece che Gianni Contessi sembra interpretare questo atteggiamento come una lacunosa e poco ardita “reticenza” in SR.

⁴⁸⁴ Cfr. G. Cordibella, *Poesia e filosofia: Vittorio Sereni e la lezione di Antonio Banfi*, in *Quando l’opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerte a Fausto Curi per i suoi settant’anni*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000.

⁴⁸⁵ Il tema è centrale in tutta l’opera di Banfi, a partire dal *Relativismo critico e l’intuizione filosofica della vita nel pensiero di Georg Simmel*, introduzione alla traduzione italiana degli *Hauptprobleme der Philosophie* (cfr. G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, Firenze, Vallecchi, 1922). Come mette in evidenza Luciano Anceschi nell’*Introduzione a I problemi di un’estetica filosofica*, nell’introduzione a Simmel Banfi sottolinea la peculiarità del rapporto soggetto-oggetto in campo estetico, nel quale: «la categoria non è [...] – come negli altri campi – *forma*, anzi è *atto* dello spirito individuale» (cit. pp. XVIII-XX). Il rapporto tra soggetto e oggetto mutò in seguito a «successive elaborazioni dottrinali e teoriche in rapporto al sempre più netto definirsi e caratterizzarsi della sua posizione filosofica», pur costituendone sempre il cardine (cfr. *ivi*, p. XX).

⁴⁸⁶ Cfr. LP, p. 137.

⁴⁸⁷ P. V. Mengaldo, *Vittorio Sereni “lettore” di pittura*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, Tipografia Canale, 1977; ora in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 271.

particolare la bellissima prefazione alla *Bestia addosso* di Franco Francese presenta in più punti il riferimento al rapporto con l'opera come a un'esperienza esclusiva, che coinvolge del tutto l'io: «il protagonista è tutti e nessuno, siamo noi e lo spazio che ci troviamo di fronte, minaccioso, enigmatico, invadente da ogni parte». ⁴⁸⁸ Un approccio tanto totalizzante, da generare espressioni del genere:

Un proiettore occulto, di marca Rembrandt o di marca Caravaggio [...] raggiunge il protagonista apparente, lo attornia di presenze subdole [...] suscita una pluralità di forme, una folla di possibili [...]. Altre volte fa esplodere quello che non saprei definire se non come un clamore-colore [...]. Nell'uno e nell'altro caso il senso auditivo è in qualche misterioso modo impegnato e coinvolto attraverso il senso visivo. ⁴⁸⁹

Perché l'esperienza diretta dell'oggetto conduca a una reale conoscenza deve prescindere da ogni dogmatismo culturale e critico, anche da ciò che Banfi definisce «ideologie implicite» dell'io. ⁴⁹⁰ L'antidogmatismo di Banfi, di chiara ascendenza simmeliana, ⁴⁹¹ è assunto anche da Sereni nelle pagine critiche come elemento fondante dell'approccio al testo.

Le prose sparse, non confluite in *Lecture preliminari*, confermano la costante presa di posizione dell'autore nei confronti della critica ideologicamente orientata o, più in generale, fissa a categorizzazioni predefinite.

⁴⁸⁸ Cfr. la prefazione a F. Francese, *La bestia addosso*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1976; poi in AP, pp. 106-108 e in PP, pp. 1199-1205; in DF, pp. 15-26 e in SR, pp. 78-83.

⁴⁸⁹ Cfr. AP, p. 107.

⁴⁹⁰ Nei *Problemi di un'estetica filosofica* Banfi afferma: «L'esperienza immediata è non solo essa pure sempre parziale, condizionata dalla natura e dalla relazione particolare del soggetto e dell'oggetto, ma determinata a sua volta da una ideologia implicita, da un sistema di valutazione più o meno coerente. Perché una sfera spirituale si riveli in tutta la ricchezza dei suoi contenuti e dei suoi riflessi è necessario che siano superati i limiti, neutralizzate le sintesi semplificatrici non solo delle immediate esperienze individuali, ma della generale coscienza culturale a cui queste attingono» (cfr. A. Banfi, *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Milano-Firenze, Parenti, 1961, p. 9)

⁴⁹¹ Così Fausto Curi in *Estetica e critica* del 1967: «L'influsso esercitato da Simmel su Banfi è ben noto, ma è impossibile non tornare a prenderlo in considerazione ogni qual volta si analizza la formazione banfiana. Risulta pertanto evidente che l'antidogmatismo di Banfi o meglio il suo intendere la filosofia non come un rigido sistema di immobili categorie e di definizioni assolute, ma come una riflessione costantemente aperta alla vita, è in buona misura il risultato della lezione simmeliana» (cfr. F. Curi, *Estetica e critica*, testo letto al Convegno di Studi Banfiani di Reggio Emilia il 14 maggio 1967; poi con il titolo *La problematica banfiana e la critica letteraria in Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; ora con titolo *Estetica e critica* in F. Curi, *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, pp. 39-48).

Oltre alla lezione di Banfi, determinante non solo negli anni universitari,⁴⁹² ebbe un ruolo decisivo per Sereni anche la lunga amicizia con Enzo Paci, con cui fu sempre in stretto rapporto e con cui collaborò in «Corrente di Vita Giovanile», nella «Rassegna d'Italia» e, soprattutto, in «aut-aut» e «Questo e altro».⁴⁹³ Paci incoraggiò sempre una «ricerca aperta e antidogmatica», e per Sereni il perdurante confronto con il filosofo fu una spinta in più per rifiutare categorie critiche precostituite ed esterne, per postulare la necessità di un approccio diretto al testo.

In questo senso vanno i frequenti ed espliciti interventi di Sereni contro metodi di lavoro critico che riteneva non sufficientemente persuasivi. Un primo esempio è offerto dallo scritto su Edgar Lee Masters (pensato per il ciclo di lezioni per Radio Monteceneri del 1947, più volte citato, e poi pubblicato nel 1948 con il titolo *I morti coerenti di Spoon River*). Dove si legge:

Se una chiave interpretativa dovessi cercare a questo libro, la rintraccerei negli ultimi versi che ho letto [l'epitaffio del personaggio George Gray]. Ma con molta cautela: e non mi spingerei certo più in là. Eppure di ipotesi su *Spoon River* ne sono già state fatte parecchie: in un senso sociale [...], e da altri in senso religioso e filosofico. Tutti, mi sembra, peccano in eccesso o in difetto: si svolgono in una dimensione alquanto estranea alla molteplicità di questo coro di morti, concorde più per l'accento che per le fedi cantate. Sono insomma schemi troppo rigidi, inadatti a contenere la vibrazione poetica delle epigrafi nella loro successione, così come riesce insufficiente, rispetto alla vera densità del libretto, la nozione di generica poeticità, fondata sull'invenzione esteriore, che ne spiega in buona fede la fortuna.⁴⁹⁴

⁴⁹² Dal carteggio con Luciano Anceschi emergono numerosi riferimenti di Sereni al comune maestro, anche a molti anni di distanza dall'esperienza universitaria. In particolare è interessante lo scambio epistolare che segue il convegno di Vimercate del 1977. Nella lettera del 12 dicembre, in particolare, Sereni, ricordando il proprio intervento al Gabinetto Vieusseux del 1968, propone all'amico di riprendere la lezione di Banfi per un confronto con la contemporaneità: «Ora – avrai ricevuto l'ultima relazione a proposito di “Corrente” o la riceverai in questi giorni – ho pensato che lì, in quella sede, qualcosa per Banfi si potrebbe fare in seguito, riprendendo anzitutto – te presente e eloquente – il tuo discorso vimercatese, tale e quale, e trovandoti, d'accordo con te, un interlocutore più giovane. Come vedrai, hai visto, dopo l'inaugurazione ci sarà una mostra per Birolli. In seguito potrebbe venire Banfi nel modo cui qui accenno. Che ne dici? Prova a pensarci e chissà che non ci sia un modo per agganciare il lascito di Banfi a situazioni del presente. Cioè: fino a che punto di fronte a problemi dell'oggi varrebbe e sarebbe orientativa la posizione di Banfi?» (cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 331-332).

⁴⁹³ Cfr. il paragrafo della tesi IV.7 «aut-aut» (1951-1961), pp. 194-195.

⁴⁹⁴ *I morti coerenti di Spoon River*, «La Scuola», a. XLV, n. 4, aprile, 1948, pp. 56-57; poi in *Appendice* a R. Martinoni, «Vittorio Sereni e l'«antologia di Spoon River», «Bloc notes», Bellinzona, n. 22, dicembre 1990, pp. 115-117; poi in SG, pp. 19-23; ora in PP, pp. 956-959.

L'opera di Edgar Lee Master richiede come sempre «molta cautela» in chi legge e non può restringersi in interpretazioni univoche, fondate su aspetti o sociali o religiosi o filosofici, che ne danno necessariamente letture parziali, ma domanda una perlustrazione tutta interna, originata dal testo stesso, cui occorre ritornare.

Allo stesso modo si articola lo scritto su «Milano-sera» del 1950, in *Un lamento si rinnova*, riservato a un recente saggio sulla poesia contemporanea di Enrico Tobia:⁴⁹⁵

Sintomatico il fatto che il discorso, ancora una volta, venga condotto, per la parte negativa, sul filo sempre fallace delle poetiche (e addirittura delle poetiche e metafisiche insieme, dell'«esercizio ascetico» coincidente con l'«esercizio poetico») e per la parte costruttiva (là dove sarebbe forse il caso di far punto e di contare sul beneficio del tempo) sulle speranze e sulle buone intenzioni, soprattutto sul discorso circa una poesia da fare opposta in astratto alla poesia già fatta e ridotta alla propria arbitraria astrazione, cioè alla poetica, che le corrisponde in modo sempre impreciso.⁴⁹⁶

Sereni, riprendendo le parole di Tobia, ne condivide l'istanza critica di una maggiore adesione del testo alla «vita» («Ci rivolgiamo alla vita che ci circonda e sentiamo che è un'altra cosa, è diversa, più tragica o più lieta: siamo tentati di invocare l'ingenuo e impossibile verismo che ce la ridia in poesia com'è»),⁴⁹⁷ e le riserve contro la preponderanza di riflessioni poetiche astratte (ancora Tobia: «Ci convertiamo alle cose: dal disgusto per la forma che conosciamo siamo tratti a pensare che nessuna forma sia più sopportabile»)⁴⁹⁸ Ma Sereni palesa alcune perplessità di fondo, laddove la netta condanna delle poetiche formulata da Tobia rischia di far cadere in un discorso egualmente astratto e troppo lontano dal dato di realtà:

Si vuol dire con ciò che la poesia, quando c'è, è dotata di una forza capace di superare, oltre al senso delle poetiche che le si affibbiano, anche il senso di quanto letteralmente essa dice: che cioè essa è energia, che agisce per vie segrete e con esiti insospettabili. [...]. Ma questo fuoco d'ingabbiamento tutto diretto

⁴⁹⁵ Cfr. E. Tobia, *Oggi e domani della poesia*, 1 «Cultura e realtà», maggio-giugno 1950.

⁴⁹⁶ *Un lamento si rinnova*, «Milano-sera», 26 luglio 1950, p. 3, «Lunario delle lettere»; qui in *Testi*, pp. 230-232.

⁴⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 232.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

sull'obbiettivo delle poetiche non rende alla fine piena ragione del denunciato malessere: perché si lascia sfuggire la parte più concreta, precisamente la poesia, il corpo e l'azione della poesia esistente.

Nello scritto del Tobia il disagio, che non riguarda l'opera di Montale o quella di Ungaretti, ma quel tanto che di esse agisce negativamente in noi, il «disgusto per la forma» conosciuta e praticata, è colto, anche per altre osservazioni qui non riportate, con una precisione quale raramente in questi anni ci è stato dato di osservare in discorsi analoghi. Ma, se è vero che ciò che conta è l'esigenza e che su essa bisogna fermare l'attenzione, non per questo resteremo meno perplessi di fronte alla diagnosi e alla prescrizione del rimedio.⁴⁹⁹

La posizione di Tobia, secondo Sereni, sarebbe particolarmente vicina a quella di coloro che Paci definì «criptodogmatici dell'antidogmatismo», secondo la brillante definizione contenuta nel *Diario fenomenologico*.⁵⁰⁰ Anche qui si avverte una consonanza con il pensiero di Paci, certamente indotta dal comune legame banfiano.

A distanza di pochi mesi, il 23 ottobre '50, Sereni ragiona ancora sulla funzione della critica in *Si può leggere Dante come poeta puro?*,⁵⁰¹ che recensisce *Bonifacio VIII* di Giuseppe Petronio.⁵⁰² Il lavoro di Petronio, di chiara impostazione anticrociana, è accolto da Sereni con qualche simpatia laddove si allontana dalla rigida impostazione di molti metodi critici. Così il testo sembra proporre tentativi di «critica nuova» che però dovrebbero congiungersi con la «fondazione di un'estetica» di cui non si percepiscono i segni:

Non critica estetica, dunque, né critica storica; ma semplicemente critica (con relativo assorbimento della famigerata autonomia dell'arte). Contesteremo la

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ In data 24 giugno 1958 Paci annota: «La miglior maniera di vincere il dogmatismo è di non essere i dogmatici dell'antidogmatismo. La teoria dell'antidogmatismo vale quella del dogmatismo. Sono posizioni non valide per sé, ma per la posizione "privata" che in esse, via via in modo diverso, viene "vissuta" [...]. L'"antidogmatismo" sembra che pensi così: "Poiché io non ce l'ho, il possesso della verità, bisogna dimostrare che non deve averlo avuto nessuno e nessuno deve averlo." Ecco una dimostrazione di cui la pretesa è molto compromettente. La cultura è piena di opere che non pretendono affatto di dimostrare che non sono verità decisive e che si presentano "naturalmente", come impressioni, sensazioni, fantasie, osservazioni, considerazioni, sentimenti e risentimenti. [...] Per soddisfare i criptodogmatici difensori dell'antidogmatismo basterebbe premettere ad ogni libro la seguente nota: "Ogni affermazione contenuta in quest'opera è da considerare come pura proposta e come ipotesi di lavoro". Con questa nota si può far passare, immutato, qualsiasi dogmatismo» (cfr. E. Paci, *Diario fenomenologico*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 57-58).

⁵⁰¹ Cfr. *Si può leggere Dante come poeta puro?*, «Milano-sera», 23 ottobre 1950, p. 3; ora in SG, pp. 28-33.

⁵⁰² G. Petronio, *Bonifacio VIII*, Lucca, Edizioni «Lucentia», 1950; ora in SG, pp. 28-33.

validità dell'operazione? No, se essa vuol essere un correttivo ad abusi, vezzi e giocherelli nella direzione opposta, sì, se presenta come un salutare richiamo a una concretezza e a una serietà; sì, se vuol imporsi come un esemplare di critica «nuova», inconcepibile se prima non si sia provveduto alla fondazione di un'estetica tale da comporre e assorbire i dubbi e i contrasti sempre risorgenti e – parrebbe – inconciliabili nell'attuale dibattito.⁵⁰³

Insomma i tentativi critici di Sereni tendono sempre a rifiutare dogmatismi e rigidità, preferendo metodi di lettura più aperti e complessi, rinnovati, dentro quella «visione integrale e pur differenziata della realtà artistica» che Banfi delinè come obiettivo in *Vita dell'arte*.⁵⁰⁴

L'attenta ricognizione-“lettura” dell'opera è l'avvio fondamentale in Sereni per approdare a un giudizio critico. Il 30 dicembre del '50, nel recensire con grande favore e partecipazione nello scritto *Poesia e sillogismi* il numero di «Paragone» appena pubblicato e interamente dedicato alla poesia,⁵⁰⁵ Sereni ancora si pronuncia contro il favore predominante dei critici verso astratte riflessioni di

⁵⁰³ Cfr. SG, p. 32.

⁵⁰⁴ L'assenza di una visione unitaria è notata da Banfi in *Vita dell'arte*: «Il difetto dunque generale dell'estetica neokantiana e neoidealista, che pure ha tanto energicamente posto l'esigenza di un'estetica filosofica, è che qui, come in altri campi, non sembra ancor raggiunta una pura universale posizione teoretica, che lasci valere ed illumini nella sua vita interiore la totalità dell'esperienza. Rimane pur sempre un momento dogmatico – empiristico o metafisico – a cui si innestano motivi particolari di valutazione, così che non solo svaniscono i confini tra critica e filosofia dell'arte e nella reciproca contaminazione i due atteggiamenti si mortificano e perdono d'efficacia, ma l'esperienza appare impoverita e astratta, puntualizzata secondo sensi e forme parziali» (cfr. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, Milano, Minuziano, 1947, p. 54). Banfi aspira alla possibilità di superare troppi dogmatismi e di giungere a una visione dell'arte maggiormente inclusiva, aperta alla «molteplicità delle forme e dei significati» e legata a un «indirizzo generale di una filosofia dell'esperienza»: «Perciò la metafisica dell'arte, se pur vale a definire le forme di validità dell'arte nella vita e nella cultura e a illuminarne gli aspetti che vi corrispondono, lascia aperto il problema teoretico di una visione integrale e pur differenziata della realtà artistica, tale da cogliere con l'intima legge unitaria di struttura e di sviluppo, la molteplicità delle forme e dei significati. Un'estetica che corrisponda a tale intenzione rientra in quell'indirizzo generale di una filosofia dell'esperienza a cui oggi sembrano sbocciare idealismo e realismo, razionalismo ed empirismo, sottratti ai loro presupposti dogmatici, a cui danno opera, pur con estrema diversità di metodi, sia l'idealismo dialettico che l'idealismo trascendentale, sia il neopositivismo che il neorealismo critico, sia la fenomenologia che la filosofia della vita e dell'esistenza» (cfr. A. Banfi, *Motivi dell'estetica contemporanea*, in Id. *I problemi di una estetica filosofica*, cit., p. 69).

⁵⁰⁵ Nel ricco numero 10 di «Paragone» del dicembre 1950 furono pubblicati: *Secondo discorso su Leopardi* di Ungaretti; *Quarant'anni di poesia italiana* di Bo, che commentava l'antologia di Spagnoletti (cfr. *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1950); *Per una sistemazione poetica* di Bigongiari sulla poesia di Penna; alcune poesie di Montale, Luzi, Parronchi e Penna e, nella sezione «appunti» l'intervento di Gaetano Arcangeli, *Realtà e poesia*.

poetica, verso «l'interesse concreto per la poesia stessa», da vagliare nei suoi «risultati più o meno recenti»:

Non diremo che si tratta di un numero storico: ci sembra già molto, invece, che lo si possa considerare sintomatico d'un lavoro che ha resistito alle più esterne sollecitazioni e a una sorta d'intimidazione propria di questi anni. Anni nei quali la discussione sulla figura del poeta, sulla crisi della poesia, sulla nuova poesia reclamata e mai giunta, spesso e volentieri s'è sostituito all'interesse concreto per la poesia stessa, intendendo per tale l'atto naturale, naturalmente compiuto, di produrre poesia e insieme di studiare meglio certe zone, di ricondurre a una nozione più familiare ed esatta al tempo stesso, il senso di risultati più o meno recenti.⁵⁰⁶

Sereni di fatto sottolinea come all'inizio degli anni Cinquanta molti discorsi sulla poesia prescindevano dai reali risultati delle raccolte poetiche pubblicate in quegli anni. Il numero di «Paragone», in particolare l'intervento di Gaetano Arcangeli e l'antologia di Spagnoletti pur con i suoi limiti hanno invece il merito di adottare una diversa prospettiva d'indagine e di affondare l'analisi dentro i testi, di recepirne la vitalità e i mutamenti, uscendo da dibattiti logori e superati.⁵⁰⁷

Nel clima di grande mutamento degli anni Sessanta, la fondazione nel 1962 di «Questo e altro» con un gruppo di amici (Isella, Gallo, Pampaloni) promuove, all'interno della più generale apertura nei confronti della società, il rapporto diretto tra lettore e testo. Nell'editoriale della rivista⁵⁰⁸ Sereni avanza alcuni spunti programmatici e riconosce alla letteratura e alla poesia («non [...] surrogabile nella vita dell'uomo») la possibilità di esercitare anche un valore sociale e di agire nella «coscienza collettiva»:

⁵⁰⁶ Cfr. *Poesia e sillogismi*, «Milano-sera», 30 dicembre 1950, p. 3, «Lunario delle lettere»; qui in *Testi*, pp. 315-318.

⁵⁰⁷ *Poesia e sillogismi* prosegue infatti così: «Ci si accorge che non ha avuto senso e continua a non averne il racchiudere nella definizione di "ermetismo" un ipotetico ieri a favore d'un anche più ipotetico domani, quando c'è chi lavora non a difendere un passato, ma a portare nuove ragioni vitali della propria opera, altri che propone una immagine di sé non proprio identica a quella acquisita e trasmessa per convenzione, altri ancora che precisa la natura dell'ispirazione poetica altrui sottraendola al generico d'una catalogazione nella quale, tutto sommato, non c'era posto per lei. Sotto tale punto di vista, l'antologia di Spagnoletti, troppo o poco generosa, più o meno azzeccata e centrata che sia, ha il merito incontestabile di aver nuovamente riportato l'attenzione sul patrimonio esistente [...]. Il n. 10 di «Paragone» ribadisce questo senso di gente che lavora, ben lungi dal sentirsi giubilata o conclusa in un'esperienza, con ritrovata naturalezza, in tempi avversi ma in un'aria comune» (*Ibidem*).

⁵⁰⁸ Cfr. *Perché «Questo e altro»*, cit., pp. 373-377.

Oggi noi siamo tuttavia in grado di valutare comprensivamente quelle diverse esperienze: oggi sappiamo abbastanza bene che ci sono accenti di non-poesia di cui è irrecusabile la verità letteraria e poetica, la profonda necessità espressiva, ma sappiamo altrettanto bene che la poesia *non è surrogabile* nella vita dell'uomo. I limiti di una simile dialettica sono, o ci sembrano, ancora da acquisire alla coscienza della società letteraria. È chiaro peraltro che sarebbe illusorio o comunque marginale insistere sia sulle esigenze dei contenuti, dei messaggi particolari, sia sulle definizioni imperative della «libertà» dello scrittore: poiché è in primo piano un'esigenza diversa, aprire la società, la coscienza collettiva alla importanza decisiva dei fatti letterari come gli unici capaci, o tra i meglio capaci, in quest'età di transizione e di novità, di mantenerla in tensione spirituale, in stato di fedeltà alla libertà della vita. Non ci interessano, per il nostro lavoro, i residui, antichi o recenti, delle concezioni aristocratiche, tecnicistiche, poeticizzanti o consolatorie della letteratura, per le quali la letteratura è soltanto «questo». Ma al tempo stesso ci sembra essenziale ricordare, oggi più che mai, che la verità dell'uomo non si può ricercare senza un margine di rischio verso l'assoluto, di tangenziale alla realtà della «storia». Il prestigio delle potenze ideologiche è tale da indurre molti a formulare estetiche internazionali, gnomiche, già prescrittive della poesia quale dovrebbe essere; ci sembra assurdo. D'altra parte non è neppure tollerabile credere nella poesia e nella letteratura, e operare in esse, senza un preciso ordine culturale cui riferirle.⁵⁰⁹

Perché la letteratura eserciti la funzione sociale e collettiva che le compete è necessario che sia restituita al proprio contesto d'origine, che ne permetta una più approfondita comprensione e condivisione.

Queste tesi sono argomentate in modo più puntuale in *Dialogo con un lettore*, che apriva il secondo numero di «Questo e altro».⁵¹⁰ Muovendo esplicitamente dalle considerazioni sulla letteratura avanzate da Paci sul primo numero della rivista in *A cominciare dal presente*⁵¹¹ e riprese nel numero successivo in *In un rapporto intenzionale*,⁵¹² Sereni mette in evidenza l'interrelazione tra il discorso

⁵⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 377.

⁵¹⁰ *Dialogo con un lettore*, cit., pp. 393-399.

⁵¹¹ Così Paci: «Ci vien richiesto di non fuggire dalla realtà, di non evadere. Di essere realisti, di inserirci nella comunità storico-sociale di cui facciamo parte – e siamo d'accordo. Ma troppo spesso ci vien richiesto dal di fuori, con un giudizio precostituito, con una interpretazione già data o con una teoria, con una ideologia. Ora un'ideologia, nel suo preciso ed autentico significato, non è una verità, quanto, piuttosto, un misconoscimento o un "rivestimento di idee", un *Ideenkleid*. Il giudizio sulla letteratura e sull'arte viene in questo caso *dedotto* da una teoria. E non è soltanto il giudizio che viene dedotto: è l'opera stessa dello scrittore che si presenta come una deduzione che muove da ciò che si crede di dover teorizzare come letteratura» (cfr. *A cominciare dal presente*, «Questo e altro», 1 (1962), p. 49).

⁵¹² Secondo Paci il rapporto con l'industria e la «tecnica» porta il letterato ad astrarsi dalla propria individualità: «Ciò che il letterato dice della scienza e della tecnica, il suo procedere

critico e la creazione artistica, quando il discorso critico batte esclusivamente sulla «registrazione e iscrizione in questa e in quella poetica»:

Non si tratta propriamente di ostilità, ma certamente di sospetto. Verso quella tendenza sempre più chiaramente individuabile (e lasciamo stare, per ora, se si tratti o no di un riflesso dell'industria culturale) per cui lo scrittore si dimostra sempre più «legato alla persuasione che chi scrive non sia l'uomo, ma appunto "lo scrittore"; che colui che dipinge non sia l'uomo ma "il pittore"...» Lo diciamo con parole tolte dal discorso che Enzo Paci svolge in questo secondo numero a seguito di alcune considerazioni affacciate nel primo. Vorremmo aggiungere che a muovere il nostro sospetto sta la sensazione che le opere, poetiche o narrative o pittoriche e così via, sempre meno vadano *comunicando* e sempre più vadano emettendo *comunicazioni* d'ordine estetico-letterario destinate a esaurirsi nella registrazione e iscrizione in questa e in quella poetica o in una astratta storia delle forme...⁵¹³

Si assisterebbe intanto a un rovesciamento del rapporto tra testo e critica, in quanto la scrittura è condizionata e asservita dai canoni estetici e l'opera pare ideata e realizzata in modo tale da aderirvi. Una conferma sembra venire dai versi di Blaise Cendrars che Eco aveva ripreso nel V numero del «menabò» (1962) e da cui, a fronte della grande fortuna dello scritto, tutti i lettori si erano allontanati indebitamente.⁵¹⁴ Sereni si sofferma perciò sul *modus operandi* di Eco, molto abile e intelligente, ma troppo attento a «“manovrare” il fenomeno» anziché ad ascoltare il testo:

per intuizioni, per folgorazioni, per identificazioni e allusioni geniali, indica, proprio nel letterato, il suo uscire da sé come uomo, il suo rimaner legato alle virtù dello scrivere, la sua convinzione che il linguaggio sia qualche cosa di esterno al suo essere umano intiero e radicale. Legato alla sua persuasione che chi scrive non sia l'uomo, ma, appunto, "lo scrittore"; che colui che dipinge non sia l'uomo ma "il pittore". Il pittore e lo scrittore "astratti" proprio nel senso con il quale Marx parla di "lavoratore astratto", di un lavoratore cioè che deve vivere soltanto nel tempo in cui lavora in quanto lavora, mentre non può vivere come uomo intiero. Il capitalismo costringe il lavoratore a vivere come un'astrazione mentre un'astrazione non può vivere» (cfr. *In un rapporto intenzionale*, «Questo e altro» 2 (1962), p. 28.

⁵¹³ Cfr. *Dialogo con un lettore*, cit., p. 397.

⁵¹⁴ «*Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizon // avec les gentes piteux et les regards tristes des semaphores sous la pluie*» (*Ibidem*). I versi di Cendrars sono da *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), vv. 429-430. I due versi sono citati da Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959, p. 76: «guai a soggiacere al gusto macabro che dettò i versi di Blaise Cendrars: "Toutes les femmes [ecc.]"» (significativamente, nella sezione intitolata: *Industria e Letteratura*, parte V; il volume è ora riedito in Id., *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a cura di G. Marchianò, Venezia, Marsilio, 2015). Il saggio in cui Eco riprende Zolla è *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, «il menabò», n. 5, Torino, Einaudi, 1962, pp. 198-237.

l'esemplificazione di Eco, ottimo didatta e descrittore finché si tratta di «stabilire le condizioni di possibilità di un certo atteggiamento delle poetiche contemporanee» e bravissimo a prevedere ogni possibile obiezione a tale atteggiamento, compresa quella della labilità e del rapido scadimento a maniera delle espressioni che sorgano in un ambito esclusivamente dominato dall'avanguardia esplicita e perenne; ma improvvisamente approssimativo, imbarazzato o troppo disinvolto, essenzialmente impartecipe, troppo interessato a classificare e «manovrare» il fenomeno più che viverlo, non appena il suo discorso sfiora l'operare specifico e concreto dello scrittore e dell'artista. Ecco allora il metodologo mutarsi in precettore e il discorso spostarsi su un grezzo dualismo tra «situazione da descrivere» e «strumenti espressivi», come se la situazione da descrivere fosse obbiettivamente e universalmente identificata e facessero del pari identificati, in anticipo, gli strumenti idonei alla descrizione.⁵¹⁵

In questo caso l'impostazione teorica di Eco lo induce a perdere di vista il testo e la sua specificità. Al contrario proprio a quest'ultimo aspetto spetta di dover essere valorizzato. Così leggiamo poco oltre:

se proprio di problemi si deve parlare, il problema, o il tema, non si pone in questi termini generalizzati; ma in forme particolari, di origini persino futili, estremamente instabili in uno stesso autore.⁵¹⁶

La terminologia stessa di Sereni è rivelatrice dell'originaria (e mai dimenticata) impostazione banfiana: il testo è il «fenomeno» da osservare o persino da «vivere», sottolineando la necessità di un rapporto stretto e duraturo, mai del tutto risolto tra il soggetto e l'oggetto. L'oggetto a sua volta non va considerato nei caratteri generali, che non lo determinano ma lo assimilano ad altri problemi analoghi; e i temi della scrittura sono «forme particolari», che come tali vanno valutate nella loro singolarità. Nella critica contemporanea prevale una lettura orientata dell'opera, che può indurre alcuni autori a operare le proprie scelte in ragione di dettami critici predefiniti. Nel '63, ancora su «Questo e altro» Sereni insiste sul concetto in *Dans la gueule du lion*, sull'industria culturale scrive:

L'artista istintivo o ingenuo, se mai è esistito, è davvero finito da un pezzo; ma nulla hanno a che fare una tale istintività e ingenuità con l'istinto non solo di respingere i termini in cui la situazione è stata raggelata, contratta e prospettata, ma di dire *questa* piuttosto che *quella* cosa, di dare credito a questa piuttosto che a quella esperienza di vita, di dar forma a questa piuttosto che a quella proposta

⁵¹⁵ Cfr. *Dialogo con un lettore*, cit., p. 399.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

dell'esistenza, al di qua e al di fuori della sua fissazione in un dettame o formula o categoria estetica e successiva classificazione.⁵¹⁷

La posizione richiama il *Dialogo con un lettore* dell'anno precedente: in modo ancora più marcato Sereni mette in luce il rischio della critica contemporanea di prevaricare sulla linearità creativa dello scrittore. Leggiamo poco oltre, in polemica contro il critico «divinatore, augure, precettore», e persino «surrogato» dell'autore:

L'avversario non è la consapevolezza critica ma la sua prefigurazione da parte di terzi; non è l'estetologo in quanto tale e in quanto diagnostico, bensì in quanto divinatore, augure, precettore e, per un certo aspetto, surrogato dello scrittore.⁵¹⁸

Ancora un altro affondo dello stesso testo, sempre a favore della libertà creativa («s'intenda pure affettiva, passionale, esistenziale e persino personale e privata»):

Il mondo avverso sono la cecità e sordità procurate e premeditate, il diaframma – ormai istituzionalizzato – tra l'origine umana di un'opera (e per umana s'intenda pure affettiva, passionale, esistenziale e persino personale e privata) e la macchina progettante il discorso estetico-letterario, cui la prolificità definitoria e classificatoria importa infinitamente più che non la percezione diretta di qualunque sussulto o vibrazione o protesta o appello – che sono, nei modi che più o meno coerentemente sanno assumere, alla base della libera e in questo senso *istintiva* attività di chi produce artisticamente.⁵¹⁹

Il tema è molto sentito da Sereni in quegli anni, infatti il binomio «cecità e sordità» che leggiamo qui richiama *Ciechi e sordi*, il titolo dello scritto incentrato sull'autonomia del testo dalla critica, apparso per la prima volta come *Poscritto forse superfluo*, nel 1962 e raccolto negli *Immediati dintorni primi e secondi*.⁵²⁰ Ne riportiamo di seguito qualche stralcio, a testimonianza dello stretto legame con gli scritti di «Questo e altro»:

mi pare anche di poter dire che essa [l'inchiesta di «Nuovi Argomenti» sulla poesia] costituisce il terreno ideale per quella mentalità e quell'attitudine stilistica

⁵¹⁷ Cfr. *Dans la gueule du lion*, cit., pp. 407-415.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Poscritto forse superfluo*, «Nuovi Argomenti», n. 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 93-95; poi con il titolo *Ciechi e sordi* in ID², pp. 78-80; poi in TP, pp. 70-72; ora in PP, pp. 628-630.

che si sono ormai solidificate in un vero e proprio «genere» nuovo, e vorrei dire in una specialità che vanta ormai una folta schiera di esponenti, di dottori in ideologia letteraria: il discorso sulla poesia appunto e il suo linguaggio parascientifico, parapolitico, parasociologico, parapsicanalitico, parafileologico, paratutto [...] che alla sua prestigiosità extraletteraria, più che a reali esigenze extraletterarie, affida i suoi programmi di rinnovamento letterario; e che in ogni caso è infinitamente più sollecito e ansioso di se stesso e delle proprie dimostrazioni che non dei testi su cui si esercita; pedantesco, ipertrofico discorso, abnorme verifica della scienza, della politica, della sociologia, della psicanalisi eccetera sul suo pretesto prediletto e per così dire più indifeso, a volta più futile: cioè sul prodotto poetico. [...] se rifiuto c'è, esso riguarda l'irrigidimento in un'abitudine, il *cliché* in cui si sta freddando il fervore intellettuale che intorno al '50 ha «reagito all'ermetismo», la moda che sembra ormai aver preso il sopravvento e che finisce coll'essere sorda e cieca, col perdere il fiuto e il gusto diretto, non mediato, dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione: quel particolare rapporto per cui ogni cosa scritta, ogni poesia, ogni racconto, ogni romanzo, e addirittura ogni capitolo di romanzo, ogni film entra nella rete delle relazioni come *individuum*, con una faccia sua propria; e pone problemi particolari, di volta in volta, a chi li produce, tali che ne deve comunque tener conto chi li esamina.⁵²¹

Secondo Sereni, il rischio a cui andrebbe incontro l'autore è di assumere categorie generali come proprie, anziché sfruttare la riflessione teorica come stimolo per lo sviluppo autonomo del proprio lavoro, venendo meno alla propria più autentica funzione artistica.⁵²²

Sereni riconosce in primo luogo (sempre banfianamente) la molteplicità dell'arte, che non può essere circoscritta e condizionata da definizioni normative.⁵²³ Tale orientamento di fondo è evidente negli scritti d'arte di

⁵²¹ Cfr. ID², in PP, pp. 628-629.

⁵²² In *Dans la gueule du lion* Sereni prosegue: «Quando lo specialista prende la mano allo scrittore, questi può stare al gioco o non starci. Oppure, più saggiamente, cercare di discernere nell'azione e nel discorso dello specialista concordanze e stimoli, esortazioni ad altro, salutari smentite, l'incentivo che viene da *ciò che non si era pensato, non si era visto*, un brusco rovescio delle cose... Ma oggi, sempre più, le reazioni, le contromisure, sono date da una sorta di subordinazione e mimetizzazione dello scrittore e del suo stesso lavoro al discorso e nel discorso dello specialista; e se questo non basta ecco l'artista o scrittore farsi specialista a sua volta, spesso ignorando anche di proposito che il suo lavoro è, *nella sua origine*, quanto di meno specialistico è dato immaginare» (cfr. p. 414).

⁵²³ Per Banfi, infatti, la fenomenologia non si deve mai porre in posizione valutativa di fronte all'arte: «La posizione trascendentale-fenomenologica [...] offre dunque un criterio per determinare nell'arte, in quanto arte, il caratteristico momento di storicità che insieme si distingue e si connette alla storicità generale della cultura. Tale criterio, che consiste nell'idea dell'*a priori* estetico, è indipendente non solo da ogni particolare giudizio di valore, ma dalla posizione valutativa in generale» (cfr. A. Banfi, *I problemi di una estetica filosofica*, cit., p. 29).

Sereni,⁵²⁴ ma anche parimenti nelle prose critiche, dove l'attenzione al singolo testo e alle sue peculiarità domina rispetto al livello teorico. In *Lecture preliminari* è esemplare in tal senso *Giorgio Seferis*, mentre tra le prose sparse si ritrova, a distanza di pochi anni dal *Seferis*, un'analogo riflessione nel già citato *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* (1974).⁵²⁵ Qui Sereni assume un tono programmatico e perentorio nel ribadire la necessità di una valutazione artistica strettamente aderente alla specificità e alla singolarità dell'opera:

Ancora oggi, se penso a un poeta che più consenta di cogliere la poesia allo stato puro, di dare fuggacemente un volto a quest'altro fantasma che è la poesia, penso per istinto al Petrarca. Ma anche questo istinto – lo riconosco – è viziato, tanto che un moto successivo potrebbe sopprimere il discorso or ora accennato. La poesia, voglio dire, non esiste, come non esiste il suo fantasma. Esiste questa o quella poesia, cioè esistono i suoi testi.⁵²⁶

Se non è possibile definire un testo attraverso categorie critiche generali l'approccio fenomenologico, che è necessariamente descrittivo, risulta per Sereni lo strumento d'indagine più adatto.⁵²⁷ L'autore, infatti, già nel '49, nella

⁵²⁴ In *Esperienza / Immagine 3*, scritto per gli artisti Giancarlo Colli, Giovanni Paganin e Dimitri Plescan, Sereni formula compiutamente la propria distanza da qualsiasi discorso teorico: «A furia di leggere nei testi (poetici, pittorici, filmici e altro) niente più che proposte di nuova poesia, nuova pittura, nuovo cinema e altro, l'età della curiosità intellettuale sembra aver preso il sopravvento anche in termini di consumo, il progetto e la sua giustificazione più o meno teorica prevalgono su ogni altra forma di coinvolgimento, l'interesse si sposta sulle formulazioni e dichiarazioni di intenti, dall'evidenza alla formula» (cfr. *Giancarlo Colli, Giovanni Paganin, Dimitri Plescan*, in AP, pp. 109-110).

⁵²⁵ Cfr. *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, cit.

⁵²⁶ Cfr. *ivi*, p. 936.

⁵²⁷ Nel *Diario fenomenologico* Paci, ricordando un episodio degli anni universitari, offre un saggio del metodo di lavoro di Banfi. Il 30 ottobre 1958 scrive: «Come insegnare la fenomenologia? Come e in che senso è trasmissibile? Certamente molti avvii sono possibili. Ma forse quello che è stato più usato è l'invito alla descrizione. Quando, dopo aver letto senza sufficiente comprensione le *Meditazioni cartesiane*, nel 1933, ho chiesto a Banfi di aiutarmi, non mi parlò del contenuto di qual libro [...]. Banfi disse qualcosa di molto semplice. Eravamo nel suo studio. «Vede questo vaso di fiori? Provi a dire, a descrivere quello che veramente vede». Io non volevo accettare questa proposta. E riproponevo i problemi tradizionali della filosofia. Ora so molto bene che cosa Banfi voleva dire e so che cosa vuol dire per me [...]. È meglio che io guardi liberamente e che cerchi di usare e di rinnovare il linguaggio comune [...]. La fenomenologia è la scienza delle modalità del darsi, è la scienza dei «come». Mi fa vedere come io «costruisco» le cose, il mondo. E non solo questo. Ho esperienza delle mie percezioni, dei miei sentimenti, del mio corpo, della impenetrabilità e della materialità delle cose, delle peculiarità dei corpi viventi (dei *Leiber*), di tutte le loro operazioni e della storia delle loro operazioni, comprese le operazioni culturali e quelle sociali. [...] La fenomenologia è la scienza delle permanenze essenziali e delle modalità delle loro variazioni. È una scienza dello stile della vita e, come lo stile, modula se stessa in una continua e rinnovata descrizione di tutto ciò che si rivela nel fluire delle mie esperienze, nella mia soggettività, nella soggettività altrui. È la scienza del rivelarsi sorgivo, del rivelarsi originario: la scienza dei *fenomeni*, della *fansis*. Ogni

recensione al *Campo 29* di *Letture preliminari* ricordava: «Accertata la peculiarità dell'esperienza attraverso l'identificazione dei termini contrastanti, la descrizione del fenomeno dovrebbe bastare». ⁵²⁸ Nei testi non raccolti nell'antologia, Sereni, pur dando costantemente prova dell'assunzione di questo metodo d'indagine e della centralità assegnata al testo, indagato e descritto nei suoi aspetti più rappresentativi, più raramente enuncia in modo esplicito la necessità di focalizzare l'attenzione sul singolo fenomeno. Gli scritti da cui emerge con maggiore chiarezza questo proposito di lavoro afferiscono soprattutto al nucleo edito su «Milano-sera» (1950-1951). In queste prose, infatti, la lezione fenomenologica è particolarmente evidente, anche per la marcata terminologia. In *Il mare di Capri non tinge di blu le persone che vi si immergono*, ⁵²⁹ sul *Brogliaccio* di Raffaele Carrieri, ⁵³⁰ Sereni scrive:

Ancora una volta più attenti alla natura dei fenomeni che non all'accertamento dei risultati – com'è naturale in tempi di estremo dubbio e di estrema contraddizione – preferiremo estrarre dalla selva degli aforismi carriereschi, questa annotazione sul colore: «Il colore è la rivelazione della natura: della natura delle cose». ⁵³¹

Pochi mesi dopo, 4 novembre 1950, Sereni, nell'articolo *Assise regionali nelle riviste letterarie*, ⁵³² valorizza la rappresentazione della gente calabrese in Corrado Alvaro in termini accostabili a quelli usati per Carrieri:

Muovendo dall'osservazione di fenomeni e di interessi concreti, con queste parole Corrado Alvaro delinea il carattere della sua gente e il senso della tradizione per cui «il popolo calabrese impegnò la sua prima lotta di classe proprio sul terreno della cultura»: un popolo che è «come un povero davanti allo spettacolo di una festa apparecchiata non per lui, di cui gli arrivano i suoni, le luci, i colori. Senza invidia. Con un cocente rimpianto d'un bene fatto per tutti gli uomini». ⁵³³

esperienza è collegata all'altra e tuttavia tutte le esperienze, e la correlazione che in esse vale, debbono sempre di nuovo essere indagate e verificate» (cfr. E. Paci, *Diario fenomenologico*, cit., pp. 85-86).

⁵²⁸ Cfr. LP, p. 17.

⁵²⁹ Cfr. *Il mare di Capri non tinge di blu le persone che vi si immergono*, «Milano-sera», 21 agosto 1950, p. 3; qui in *Testi*, pp. 240-244.

⁵³⁰ R. Carrieri, *Brogliaccio*, Milano, «Milano-sera» editrice, 1950.

⁵³¹ Cfr. *Il mare di Capri non tinge di blu*, cit., p. 242.

⁵³² Cfr. *Assise regionali nelle riviste letterarie*, «Milano-sera», 4 novembre 1950, p. 3; qui in *Testi*, p. 277-279.

⁵³³ Cfr. *ivi*, p. 277.

In entrambi i casi le pagine di Sereni richiamano il lessico fenomenologico: gli oggetti della riflessione (gli aforismi di Carrieri e la popolazione calabrese per Alvaro) sono detti «fenomeni», ovvero ciò che è possibile conoscere attraverso l'esperienza diretta.⁵³⁴ Inoltre l'avvicinamento all'oggetto è descritto in *Assise regionali nelle riviste letterarie* come «osservazione», secondo il procedimento e il metodo che Banfi desume da Husserl. Né si dimentichi l'utilizzo del termine-chiave «crisi», rilevato nelle tre recensioni del '51 di «Milano-sera» in *Tre crisi degli anni Cinquanta* in *Lecture preliminari*.

Il costante riferimento al modello fenomenologico è una linfa vitale ininterrotta per Sereni critico.

Dall'analisi delle prose qui condotta emergono in particolare due momenti in cui l'autore prende esplicita posizione: all'inizio degli anni Cinquanta, con la collaborazione a «Milano-sera» e, circa dieci anni dopo, con «Questo e altro». Tra questi due momenti compatti emerge grande continuità, confermandosi la fedeltà di Sereni alle proprie convinzioni, ma si può rilevare anche almeno in parte qualche piccola differenza. Negli scritti di «Questo e altro», anche valutando *in primis* che tale esperienza non è occasionale, ma coerente e “di gruppo”, rispetto alle uscite spicciole nel contesto visibile ma disorganico di «Milano-sera», la posizione di Sereni si fa più assertiva e compatta, grazie al mutamento di ruolo, di autorevolezza, di maturità di Sereni (erano usciti già *Gli immediati dintorni*, comparivano in rivista alcuni dei bellissimi testi che aprivano alla stagione degli *Strumenti umani*).

III.4 I rapporti con l'Ermetismo

All'interno della generale impostazione fenomenologica in cui si lascia leggere Sereni “critico”, nelle prose sparse si rintracciano altri filoni di interesse caratteristici della sua riflessione e, almeno in parte, ben attestati in *Lecture preliminari*. Fra i primi a imporsi all'attenzione e certamente tra i più urgenti nella

⁵³⁴ Il termine infatti, ripreso da una lunga tradizione e, in particolare, da Kant ed Hegel, è fondamentale per il metodo d'indagine di Husserl, per cui costituiva la «rivelazione d'essenza» (cfr. E. Husserl, *La fenomenologia e i fondamenti delle scienze*, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1976, t. III).

riflessione di Sereni degli anni Quaranta e Cinquanta è il rapporto, talvolta controverso con l'Ermetismo.

Nel nutrito gruppo di testi da noi preso in esame, ruotano intorno a questo cardine, pur soffermandosi su aspetti differenti, quasi tutte le prime prove sereniane apparse su «Corrente di Vita Giovanile»⁵³⁵ (salvo il commosso ricordo di Antonia Pozzi).⁵³⁶ Non mancano inoltre riferimenti e prese di posizione sul tema anche negli anni Cinquanta (quando il dibattito era ancora vivo), in particolare tra gli scritti di «Milano-sera» e in misura minore di «Epoca».⁵³⁷

In «Corrente» è di particolare interesse lo scritto *Su Alfonso Gatto*, già citato. Non solo è la prima recensione che Sereni pubblica in una rivista di spicco, ma già porta in primo piano l'attenzione sui *realia*, anticipando la tematica centrale del più maturo scritto sulle *Occasioni* (poi infatti accolto in *Lecture preliminari* e offerto ad Anceschi come scritto rappresentativo della propria poetica per *Lirici nuovi*).⁵³⁸ Sereni infatti considera la poesia di Gatto eccentrica rispetto alla poetica ermetica:

Questo s'è detto per toccare subito il fondo della diversa condizione di Gatto, denunciata anche nella diversità degli aspetti più esterni astrattamente osservati; e qui forse modificheremmo («nel mondo» e nemmeno distrutto, ma irto), lo spunto di Solmi, una volta che dovesse avviare il discorso su Gatto.⁵³⁹

Riprendendo la definizione di Solmi nella prefazione a *Erato e Apollion*,⁵⁴⁰ Sereni sottolinea la curiosità vitale di Gatto per il «mondo», che lo distinguerebbe

⁵³⁵ Su «Corrente di Vita Giovanile» Sereni pubblicò: *Su Alfonso Gatto* (già citato; qui alle pp. 209-213); *Breve risposta non richiesta ma necessaria al Prof. Russo e al Sig. Villaroel* (28 febbraio 1939, p. 1, firmato «Corrente»; qui in *Testi*, pp. 217-218); *Chiarimento a Luigi Russo* (15 marzo 1939, p. 1, firmato «Corrente»; qui in *Testi*, pp. 219-220).

⁵³⁶ Cfr. Antonia Pozzi, «Corrente di Vita Giovanile» a. I, n. 21, 31 dicembre 1938, p. 2 (non firmato); qui in *Testi*, p. 214.

⁵³⁷ Tra gli interventi di «Milano-sera» toccano il rapporto con l'Ermetismo: *Poesia e sillogismi* (cit.); *L'autore va a trovare il suo brigante* (27 febbraio 1951, p. 3, "Lunario delle lettere", firmato «Longino»; qui in *Testi*, pp. 334-336). Su «Epoca» uscì invece *Autoritratto di V. Sereni* (a. III, n. 82, 3 maggio 1952, p. 5, "Italia domanda"; qui in *Testi*, p. 366).

⁵³⁸ Cfr. *In margine alle «Occasioni»*, cit., pp. 7-11. Sulla vicenda editoriale del testo cfr. il paragrafo della tesi II.1 *In margine alle «Occasioni»*, pp. 75-80.

⁵³⁹ Cfr. *Su Alfonso Gatto*, cit., p. 209-213.

⁵⁴⁰ S. Quasimodo, *Erato e Apollion*, con un saggio introduttivo di S. Solmi, Milano, Scheiwiller, 1936. Solmi scrive di Quasimodo: «Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni... La favola risorge sul mondo distrutto come un miraggio sul deserto». L'espressione, divenuta memorabile, fu ripresa da Sereni come *incipit* della propria prosa su Gatto (cfr. *ivi*, p. 209).

da Quasimodo e da altri ermetici. Poco oltre ribadisce l'originalità della poesia di Gatto:

Dunque *nel* mondo; con tutto un tributo di scrupolo alle circostanze temporali e spaziali. Entro questi limiti è da cercare alle origini la sua novità; e proprio rispetto a quei modelli più vicini, due o tre, che trovano la loro intensità su un piano assoluto, in un'aria astratta – non in senso deteriore –, già eterna.⁵⁴¹

Lo scritto rivela subito l'interesse di Sereni per la presenza del reale nel testo poetico e più nello specifico la tensione verso gli oggetti anche in autori molto vicini alla tradizione ermetica, quasi a cercare conferme in altri. Solo un anno prima, infatti, il 25 gennaio '37, scriveva a Vigorelli, in un'energica affermazione sul proprio lavoro poetico *in fieri*:

Io in poesia sono per le “cose”; non mi piace dire “io”, preferisco dire: “loro”. Per questo la mia sensibilità ha sbalzi e variazioni; e se da una parte la mia giovinezza non consente a me d'avere un'intonazione raggiunta, una voce mia e soltanto mia, dall'altra ci sono questi sbalzi e variazioni che sono un po' la mia potenziale ricchezza. Con tutti i pericoli che ne derivano; notazioni, magari impressionismi, non risolti; “loro” ma soltanto “loro” senza che dentro ci sia “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 a fare poesia.⁵⁴²

Già in questo momento la posizione di Sereni è piuttosto delineata. Sebbene fosse vicino all'ambiente fiorentino per le salde amicizie che sappiamo (Parronchi e Luzi in primo luogo, come emerge dai carteggi)⁵⁴³ e per l'interesse per la poesia ermetica, tuttavia se ne discosta per l'attenzione agli oggetti, discendente dalla

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² Cfr. *Poesie*, p. 308.

⁵⁴³ Il carteggio con Parronchi, più che quello con Luzi, testimonia lo stretto legame di Sereni con i coetanei fiorentini. In una lettera del 1941, Sereni ringrazia per l'accoglienza ricevuta a Firenze: «Ti ringrazio di più per il calore con il quale mi hai accolto a Firenze e con cui mi hai tenuto compagnia fino all'ultimo momento. Non è lo scocco pensiero di essere stato, una volta tanto, poeta in mezzo a poeti; ma devi credermi se ti dico che basterebbe un po' di tempo con te e con Luzi per guarirmi dai molti mali ormai cronici. Con voi ho risentito quella febrilità che ha accompagnato sempre i miei momenti di ripresa, quando la parte sensibile di sé stessi è come sottratta all'usura che su essa hanno operato l'abitudine e le concessioni agli altri e a sé stessi» (cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 22). Ancora dopo la guerra, il 12 settembre 1945, Sereni scrive: «Il vecchio mondo si è sfasciato. Meno male – dicono. Ma io intendo parlare del *nostro* mondo. Loro pensano invece alla politica, non pensano che alla politica. Qualcuno dice di aver fatto l'ermetico perché non poteva fare della politica. Caro Sandro, come preferirei essere a Firenze con te e con Mario» (cfr. *ivi*, p. 46).

propria formazione e sua peculiare cifra poetica.⁵⁴⁴ Lo attesta bene la già citata conversazione su «Corrente» e sui rapporti con l'ermetismo tenutasi al Gabinetto Vieusseux nel 1968 (*Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile», e l'Ermetismo*). Sereni ricorda che, pur senza aver ancora maturato all'epoca una piena coscienza della differente impostazione rispetto agli ermetici, alla fine degli anni Trenta cominciava a percepire degli scarti di posizione:

direi che ci sembrava già molto, già troppo sforzo di nominare le cose, in quello che era il «contesto», come si direbbe oggi, in quello che era il quadro, le cose che ci stavano attorno, di nominare le cose poeticamente, di farle entrare dentro la poesia, o dentro, in generale, la letteratura, uno sforzo sufficiente di per sé ad assorbirci completamente, che in un certo senso lasciava ai margini tutto il resto, senza che si avvertisse il legame che ci poteva essere con tutto il resto.

Da questo punto di vista una facile retorica di allora poteva far pensare che Milano fosse una finestra aperta sull'Europa. Che strano! In realtà noi, da questo punto di vista, eravamo un feudo fiorentino, cioè l'Europa, in un certo senso, la cercavamo a Firenze, attraverso i nostri amici [...] e, se c'era un tentativo di differenziarsi, probabilmente questo già allora era abbastanza inconsapevole, e non era sufficientemente caratterizzato. Se dovessi tentare di esprimerlo direi che non sentivamo su di noi nessuna cupola metafisica, nessun cielo, nessun assoluto, non sentivamo la letteratura come un valore, in altri termini; la sentivamo piuttosto come un'energia o una tensione, in un rapporto particolare con la nostra esistenza, senza poi arrivare a precisare la natura di questo rapporto, senza che se ne fosse veramente consapevoli.⁵⁴⁵

Sereni se ne dimostra profondamente consapevole già prima della pubblicazione di *Frontiera*,⁵⁴⁶ anche se a seguito dell'edizione elabora un rifiuto

⁵⁴⁴ Fortini tra i primi riconosce nell'attenzione che Sereni rivolge al dato di realtà il frutto di quel «positivismo» di area lombarda che costituisca l'«antefatto morale e culturale contro ottimismo idealistico e cattolicesimo» (cfr. F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID. *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 579).

⁵⁴⁵ Cfr. *Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile», e l'ermetismo*, cit.

⁵⁴⁶ Nella lettera del 26 aprile 1938 a Quasimodo, che lo accusava di «appropriazione indebita» in *Temporale a Salsomaggiore* della parola «pozzi» Sereni non nega l'influenza che la poesia dell'autorevole interlocutore ha esercitato su di lui, ma individua nella propria aderenza agli oggetti il netto discrimine tra le due esperienze: «Non ho mai negato – anzi l'ho riconosciuto esplicitamente con te e con altri – di aver subito un fortissimo influsso da parte tua tanto da arrivare addirittura in certi casi, sia pure inconsciamente, all'imitazione [...]. Resta che da te ho ricavato una lezione che è tuttora feconda. Mi guarderò sempre dal rinnegarla. Premesso questo, veniamo al punto. E qui ti consigliere d'andare a Salsomaggiore di sera; nel silenzio sentiresti un battito ritmico, sempre più distinto fino al ritorno dei rumori diurni. Se tu chiedessi a quelli di là l'origine di questo battito ti risponderebbero che si tratta dei *pozzi di petrolio* che cingono il paese [...]. Ora, quella poesia è fallita e fiacca; sono io il primo a capirlo. Non potevi limitarti a dire questo? Se fai

alla tradizione ermetica, che non emerge solo da lettere e interviste, ma che è possibile riscontrare anche in alcuni interventi critici.⁵⁴⁷ Ma prima rileggiamo la parte molto nitida sul punto specifico dell'intervista del '75 a Fo, dove Sereni analizza così la situazione, puntando sul «senso [...] più concreto dell'esistenza», sulla sua non adesione al «misticismo nei confronti dell'atto poetico» e sull'interesse verso i più anziani, come Montale, e verso i coetanei come Bertolucci:

Dal punto di vista letterario questa è un'esperienza che in realtà io non ho fatto. E proprio perché dopo la guerra io ho avuto la mia crisi, com'è abbastanza naturale, per diverse ragioni, e sentivo che l'esperienza precedente, chiamiamola genericamente quella dell'ermetismo, doveva essere scavalcata, superata, messa da parte, specie per quello che mi riguardava – anche se io certo non ritengo affatto di poter essere catalogato tra gli ermetici di stretta osservanza, anzi il contrario – sentivo il fascino di questa personalità diversa, con una produzione lontana, direi, da qualunque idea, ammesso che io ne avessi, che io potessi avere sulla poesia [...]. *Come ha considerato e come considera le esperienze dell'ermetismo e del neorealismo? Come si è mossa la sua produzione in questi ambienti culturali?* Dunque, cominciamo con l'ermetismo. Per me l'ermetismo ha significato questo: c'erano dei giovani più o meno miei coetanei a Firenze, che allora era la capitale di quella specie di Italia letteraria semiclandestina che era la letteratura di noi giovani, che a noi interessava in quel momento. Quindi pur sentendo molta diversa l'esperienza che i miei colleghi fiorentini Luzi, Parronchi, Bigongiari, la rivista «Campo di Marte», conducevano allora, era una specie di attrazione rispetto a chi faceva letteratura in Italia. In condizione, diciamo, di semiclandestinità. Non ha una sfumatura politica; o se vuole, ha anche una sfumatura politica questo fatto; ma era non tanto l'antifascismo, quanto l'estraneità rispetto al fascismo. Ci sarebbe da discutere anche su questo punto. Però io ero a Milano, ero lombardo, sono lombardo, ero in una posizione diversa, guardavo la vita probabilmente con occhi diversi; in loro sentivo una specie di misticismo nei confronti del fatto poetico stesso; cosa che io invece non ho mai sentito, anzi direi che non mi ha mai riguardato. In me, non so, c'era un maggiore attaccamento alle cose, agli aspetti della quotidianità, anche se allora, forse, non li esprimevo o non ero in grado di esprimerli o non li affrontavo direttamente, non so come dire. Diciamo che c'era un senso forse più concreto dell'esistenza di quanto non ci fosse in loro. Il fatto della cosiddetta “assenza” che contraddistingueva gli ermetici, mi riguardava solo in parte, ecco. E... Be' io sono andato in guerra, sono stato richiamato alle armi, diciamo prima di tutto che, naturalmente, le cose che però mi interessavano di più in quegli anni erano le poesie dei più anziani, che non si possono chiamare

così – la parola *pozzi* non è una delle *tue* parole, è *una cosa*; e per di più nella mia poesia è in tutt'altra funzione» (cfr. *Poesie*, p. 317, mio il corsivo).

⁵⁴⁷ Senza dimenticare la già citata lettera del 13 marzo '41 a Roberto Pozzi (cfr. *Sereni – Pozzi*, pp. 87-88), in cui Sereni, all'indomani della pubblicazione di F, rifiuta l'inclusione tra gli ermetici.

ermetici; non si può dire «Ungaretti ermetico», «Montale ermetico»; no: l'ermetismo è un fenomeno molto preciso, cresciuto a Firenze, che si è formato a Firenze, ma non estenderei l'etichetta ai nomi di coloro che già operavano prima, che avevano una loro produzione prima, appunto Ungaretti, Montale – tanto meno Saba – eccetera. Se c'era qualcosa che mi attraeva, che mi affascinava, era la poesia di Ungaretti e di Montale, piuttosto che l'ermetismo per come si veniva formando in quegli anni. E poi, se dovessi parlare di un coetaneo che mi interessava molto, che sentivo molto vicino e che proprio di ermetico, direi, non aveva niente, farei il nome di Attilio Bertolucci [...]. *Perciò, per quanto riguarda il rapporto fra la sua produzione poetica e l'ermetismo, lei respinge la posizione di quella critica che la iscrive fra i "petrarchisti dell'ermetismo". Sì, naturalmente. Vede, quello è un giudicare, secondo me, delle cose della poesia, dei fatti espressivi, in base appunto a delle idee precostituite, a degli schemi; e sono proprio le cose che io non accetto.*⁵⁴⁸

Nelle prose critiche sparse dei primi anni Cinquanta Sereni intervenne su un doppio versante. Negli scritti di «Milano-sera» si oppone soprattutto all'utilizzo della categoria di «ermetismo», come si legge in *Poesia e sillogismi*:

Ci si accorge che non ha avuto senso e continua a non averne il racchiudere nella definizione di «ermetismo» un ipotetico ieri a favore d'un anche più ipotetico domani, quando c'è chi lavora non a difendere un passato, ma a portare nuove ragioni vitali della propria opera, altri che propone una immagine di sé non proprio identica a quella acquisita e trasmessa per convenzione, altri ancora che precisa la natura dell'ispirazione poetica altrui sottraendola al generico d'una catalogazione nella quale, tutto sommato, non c'era posto per lei.⁵⁴⁹

Qui Sereni contesta l'utilizzo della categoria in quanto non la ritiene rappresentativa delle varie esperienze poetiche e pensa che la sua generalizzazione, dimostrando parzialità e insufficienza, possa portare al fraintendimento dell'opera dei singoli. Infatti Sereni aggiunge:

Giacché, ad esempio, non si vede come la matematicamente rigorosa poetica «ermetizzante» si accordi col «mito dell'isola», coll'«oscuro destino grave di dolore e di rimpianto», con la «solenne nostalgia» della poesia quasimodiana di quegli anni o col «desiderio di canto» di Alfonso Gatto «idillico e canoro»... Segno che del così detto ermetismo è stato qui assunto un aspetto superficiale, parziale e momentaneo e se n'è fatto un comodo sacco nel quale cacciare tutto il resto alla rinfusa.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Cfr. *Una intervista a Vittorio Sereni*, cit., p. 65.

⁵⁴⁹ Cfr. *Poesia e sillogismi*, cit., p. 317.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

La precisazione di Sereni oppone alla generalizzazione di un'etichetta l'indagine specifica sui singoli autori. Tuttavia, pochi mesi più tardi, 27 febbraio 1951, ancora su «Milano-sera», in *L'autore va a trovare il suo brigante*, Sereni è costretto a riconoscerne l'acquisizione nel lessico critico:

Si sperava che andasse diversamente, ma pare ormai inevitabile che termini come «ermetici», «ermetismo» e simili – seppure con un forte valore di convenzione – siano ormai acquisiti al patrimonio delle terminologie intramontabili. Tutto sta nello stabilire i limiti della convenzione.⁵⁵¹

Se in questi interventi Sereni si schiera in primo luogo contro l'utilizzo rigido di una categoria generale, mentre il riferimento alla propria personale posizione rimane sottotraccia, l'argomentazione è diretta nell'*Autoritratto* che pubblica su «Epoca» il 3 maggio 1952:

Di solito non gradisco che mi si consideri un «ermetico». Anche se debbo moltissimo ad alcuni poeti che come me passano sotto questa strana e polivalente etichetta. Già; ma oggi sono pochi coloro che ammettono di essere o di essere stati «ermetici». Se me ne difendo è perché penso al modo con cui i miei tentativi furono accolti a suo tempo da quelli che considero, ovviamente, i miei lettori o giudici più intelligenti e sensibili e che non mi ritenevano, nel complesso e in senso stretto, un ermetico. È chiaro che un discorso sulle mie idee (?) riguardo alla poesia moderna potrebbe cominciare di qui.⁵⁵²

L'evocazione della «strana e polivalente etichetta» ermetica diventa per Sereni l'avvio per un ragionamento sulla propria esperienza. Anche qui non nega lo stretto legame con alcuni fiorentini, ma ribadisce l'arbitrarietà della categoria e ricorda che le sue prime prove poetiche non furono accolte dai «lettori [...] più intelligenti e sensibili» come ermetiche. Certamente pesa in questa direzione la polemica diffusa contro l'ermetismo allargata al piano ideologico, che si sviluppò nel dopoguerra (in cui ebbe un ruolo chiave anche la posizione di Bodini,⁵⁵³ anche se va precisato che la perplessità di Sereni certamente muoveva più da ragioni di carattere estetico che politico. Solo dopo molti anni, con un'intelligente analisi di usi linguistici propri e di una specifica “grammatica” di derivazione

⁵⁵¹ Cfr. *L'autore va a trovare il suo brigante*, cit., p. 335.

⁵⁵² Cfr. *Autoritratto di V. Sereni*, cit., p. 366.

⁵⁵³ Cfr. L. Terrusi, *Vittorio Bodini contro Oreste Macrì: storia di una polemica letteraria*, «Critica letteraria» (1999), pp. 521-547 e V. Bodini, O. Macrì, «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario 1940-1970*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016.

simbolista Mengaldo mostrò la consistenza effettiva, stilistica e tecnica, del linguaggio ermetico.⁵⁵⁴

III.5 Letteratura e potere

Ci soffermiamo ora seppur brevemente sulla polemica con Luigi Russo e, soprattutto, con Giuseppe Villaroel, apparsa su «Corrente» nel febbraio 1939. L'episodio fu rievocato nel 1968 da Sereni nel dibattito del Gabinetto Vieusseux, già citato:

C'è un episodio che forse vale la pena di ricordare a questo proposito, perché era individuata la letteratura in una delle rare connessioni con il fatto politico.

Ed è una certa polemica, credo che ve la ricordiate tutti, che era stata suscitata da una intervista di Luigi Russo. Al momento in cui questo fatto è avvenuto, probabilmente a noi sfuggiva il quadro nel quale questa polemica si svolgeva. C'è stato segnalato un giorno un articolo di Villaroel nel «Regime Fascista», il giornale di Farinacci, in cui si riprendeva una intervista di Luigi Russo. Che cosa diceva? L'intervista di Luigi Russo riguardava i giovani, o per meglio dire le cosiddette «forze giovani» della letteratura, e Russo sottolineava questo fatto, quasi con queste parole: questi giovani non si investono né pro né contro il fascismo. Villaroel riprendeva questa frase, e diceva: caro Russo, diciamolo chiaro, questi giovani, per il solo fatto di non investirsi pro o contro il fascismo, sono degli antifascisti. Credo che mirasse soprattutto a certi ambienti – ha tenuto poi a dirlo, diciamo pure piagnucolando un po' in un secondo momento, quando la cosa gli è stata rinfacciata, in privato – se la prendeva soprattutto con i collaboratori di «Campo di Marte», e abbiamo avuto l'idea di fare un pezzo redazionale prendendo uno di quei giri che si prendevano in questi casi: toh, guarda questa strana gente che porta il fatto sul piano dell'accusa politica per avere ragione in letteratura! Come accennavo prima rievocando il fatto, parlavamo in perfetta malafede, nel dire questo, perché quella era veramente accusa politica.

Quella nostra reazione ha fatto sì che Luigi Russo scrivesse una lettera accorata a Francesco Flora, che ha chiamato il sottoscritto e gli ha detto: ma ragazzi, che cosa fate, ve l'andate a prendere con un antifascista come Luigi Russo? E allora c'è stato una specie di ripensamento redazionale; eravamo divisi, mi ricordo che Ernesto Treccani si è arrabbiato perché avevamo fatto una certa rettifica. Cioè nella rettifica avevamo distinto il caso Russo dal caso Villaroel, buttando tutto su Villaroel... La questione si è chiusa su questo punto, ma questo fotografa molto bene la situazione, perché se appena l'atmosfera fosse stata diversa, la sola cosa da dire sarebbe stata questa: sissignore, ha ragione Villaroel, siamo antifascisti. In realtà questo non lo potevamo dire – o non ne abbiamo avuto il coraggio o non tutti

⁵⁵⁴ Cfr. P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica in La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

ne eravamo coscienti fino in fondo. L'episodio è significativo sullo stato di cose di allora.⁵⁵⁵

Sereni nel 1939 assunse, a nome della redazione, la difesa della poesia ermetica valorizzandone da un lato la novità nel panorama letterario italiano di quegli anni, dall'altro riconoscendo la ragione politica dell'intervento. Infatti in *Breve risposta non richiesta ma necessaria al Prof. Russo e al Sig. Villaroel*, del 1939, Sereni scrive:⁵⁵⁶

Padronissimo il Prof. Russo di intendere come vuole la nuova letteratura [...]. Che poi il Sig. Villaroel sfrutti bassamente la cosa [...] e ne cavi le conseguenze che vuole [...] questo riguarda soltanto loro due, Russo e Villaroel; non c'interessa per polemizzare con loro sulla poesia e la critica che noi vogliamo ed essi non vogliono, ma solo perché sia chiarita una volta per sempre la posizione di chi si onora di lavorare per una nuova civiltà e una nuova cultura di fronte a chi crede di poter impunemente impiegare il segno Littorio per lo sfogo dei propri risentimenti.⁵⁵⁷

L'intervento di «Corrente» è duramente contrario a Villaroel, che accusava gli ermetici di antifascismo e di dissenso implicito nei confronti del regime. Sereni, inusualmente duro nei toni, rivendica la legittimità dell'impegno culturale degli ermetici, cui qui si sente assimilato ed è fortemente critico nei confronti della faziosità dell'avversario.

Nel 1939 Sereni, pur conscio della differente poetica rispetto al gruppo fiorentino, non ne ricusa ancora l'esperienza, ma ne valorizza l'originalità.

La critica a Russo, certamente meno violenta, si focalizza principalmente su nodi di poetica.

La vicenda è significativa sia come testimonianza di un episodio dimenticato, che permette di riflettere sul tema del rapporto tra cultura e potere, nel pieno di un regime dittatoriale. La collaborazione a «Corrente», come ricorda Isella, non fu intesa da Sereni con finalità politiche, ma per «limitare il *proprio* intervento a una sedicente difesa delle ragioni della poesia». Anche Sereni in *Senso d'un'esperienza* ricorda la propria posizione all'interno della rivista:

⁵⁵⁵ Cfr. *Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile», e l'ermetismo*, cit., p. 94.

⁵⁵⁶ Cfr. *Breve risposta non richiesta al Prof. Russo e al Sig. Villaroel*, cit, pp. 217-218.

⁵⁵⁷ Cfr. *Ibidem*.

Parla qui il meno indicato a storicizzare l'avventura di "Corrente". Da individualista impenitente ma solo in parte impunito, non immune da sensi di colpa e sussulti verso il sociale e il collettivo, potrebbe farne un capitolo o un lungo paragrafo della propria biografia. Riuscirebbe magari più suggestivo, ma non rederebbe probabilmente il senso, che pure c'è stato, di quell'esperienza. Va poi detto che se ne è stato uno dei promotori, se ne è allontanato troppo presto: diventandone spettatore o testimone alquanto appartato e per varie ragioni distratto da altro, proprio nel momento in cui una consapevolezza comune andava formandosi nei comprimari [...]. Quella particolare intenzionalità, politica nel senso più largo, non poteva agire allora se non come una riserva mentale, come un sottinteso, troppo sospetto perché l'ortodossia dei fogli accreditati dal regime dell'epoca non vi fiutasse eterodossia, eresia e peggio. Naturalmente ne eravamo tutti coinvolti, lo sapessimo o no, anche quando ci pareva di limitare il nostro intervento a una sedicente difesa delle ragioni della poesia.⁵⁵⁸

La polemica con Villaroel fu un episodio eccezionale per Sereni, mai schieratosi apertamente contro il regime, ma certamente non favorevole.

A tutt'altro clima attingono evidentemente gli interventi che apparvero su «Questo e altro» nel 1962. Nell'editoriale Sereni, a seguito delle tragiche vicende della guerra e della prigionia africana, riflette ancora sulla funzione di salvaguardia culturale che l'Ermetismo esercitò di fatto contro la politica fascista:

Con tutti i suoi limiti, l'ermetismo ci aveva dato una vera società letteraria, fondata sul presupposto di una cultura sostanzialmente unitaria, e di una solidarietà vivace contro le intimidazioni della non-letteratura che in quel caso si riassumevano nel potere politico della dittatura.⁵⁵⁹

Il ruolo in quegli anni dell'ermetismo assume quasi un valore resistenziale, rappresentando un'alternativa alla politica del Fascismo. L'indipendenza intellettuale è per Sereni irrinunciabile, non solo ovviamente nel Ventennio. Nello stesso numero della rivista pubblicò due interventi, di tipologia differente ma complementari, sul Congresso degli Editori di Barcellona del '62.⁵⁶⁰ *Un congresso di editori* è la relazione della riunione spagnola, con riferimento particolare alla polemica suscitata da un a seguito dell'intervento di Jean Lois Moreau, che negò la politica repressiva del regime franchista:

⁵⁵⁸ Cfr. *Senso d'un esperienza*, cit., pp. 425-429.

⁵⁵⁹ Cfr. *Perché «Questo e altro»*, cit., pp. 373-377.

⁵⁶⁰ Sereni informò Parronchi il 23 aprile '62 del suo viaggio a Barcellona: «Il 5 maggio parto per Barcellona dove starò fino al 12» (cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 299).

Il signor Jean Louis Moreau, delle edizioni Larousse, era stato indicato di preparare un rapporto sul tema «Les pouvoirs publics et l'edition»: le conclusioni non erano piaciute e non potevano piacere quasi a nessuno. A nessuno, diciamo, che non fosse franchista, poiché il relatore sosteneva che in nessuno dei paesi aderenti all'Unione Internazionale degli Editori esiste la censura preventiva e che pertanto nessun voto del congresso poteva essere espresso su quel punto.⁵⁶¹

Ma non mancò la reazione di altri editori (Mondadori, Einaudi e Feltrinelli tra i primi) che stesero una relazione alternativa, sottoscritta da altri cinquanta intervenuti:

In essa si affermava esplicitamente che gli editori condannavano «come inammissibili, non solamente nei paesi membri dell'Unione Internazionale degli Editori, ma in tutti gli altri paesi del mondo: a) ogni forma di censura preventiva alla pubblicazione dei libri – b) ogni forma di sequestro amministrativo – c) ogni ostacolo che interdice o intralci la distribuzione e la circolazione dei libri – d) ogni limitazione di ispirazione politica o confessionale al libero esercizio della professione di editore». Il significato di tali dichiarazioni va messo in relazione con il fatto che recentemente il Consiglio dei Ministri Spagnoli, riunitosi sotto la presidenza del generalissimo Franco, ha approvato il progetto di una nuova legge sulla censura da sottoporre prossimamente alle Cortes. Negli ambienti ufficiali franchisti si sostiene che tale legge è molto più liberale di quella già esistente, sebbene sia notorio che persino tre vescovi facenti parte della Commissione che ha steso la nuova legge si sono rifiutati di firmarla. Infatti, pur affermando che viene abolita la censura preventiva per la pubblicazione dei libri, detta legge sostiene in due articoli che 1) per la pubblicazione di ogni libro è sufficiente chiedere un permesso al Ministero dell'Informazione – 2) i direttori responsabili delle case editrici saranno nominati dal Ministero dell'Informazione. Tutto ciò in odio ai più elementari criteri di libertà della cultura.⁵⁶²

Sereni riporta i punti nodali della relazione, diffondendo la politica repressiva del regime franchista intollerabile anche in campo culturale. Il giudizio politico di Sereni emerge nel finale:

Le questioni d'ordine tecnico, categoriale, passavano in secondo ordine di fronte all'esigenza di far argine, di sodalizzare con quegli editori e scrittori spagnoli che sentivano, dopo tanti anni, esprimere dai colleghi di tutto il mondo quelle ragioni cui cercano disperatamente di tener fede, anche se posti al centro di minacce. Un congresso i cui risultati meritano di essere portati a conoscenza di tutti perché,

⁵⁶¹ *Ibidem.*

⁵⁶² *Ibidem.*

prima ancora che gli editori, riguarda alcune fondamentali ragioni della dignità umana.⁵⁶³

La posizione di Sereni è motivata dalla memoria di analoghi interventi del regime fascista, vissuti più o meno direttamente.⁵⁶⁴ Il confronto tra la condizione della Spagna e l'Italia del Ventennio si rivela anche nella *Lettera a un editore portoghese* (1962),⁵⁶⁵ dove Sereni si sofferma sull'immobilismo della società spagnola e sulle conseguenze della guerra civile.⁵⁶⁶

Il testo ritorna sulle giornate di Barcellona con un punto di vista soggettivo, riferendo di altre vicende strettamente interconnesse con il Congresso.

L'intervento dell'editore portoghese, che Sereni indica come esempio di coraggio, denuncia l'analoga condizione del Portogallo:

All'inizio del suo intervento ho equivocato, pensato a una professione di lealismo. Lei ha cominciato calmo calmo dicendo che no, in Portogallo non esiste censura preventiva sui libri. Fuorché, ha aggiunto dopo una breve pausa, sulle opere di contenuto politico e sociale... [...]. Dato il rischio per scontato, ha portato la mia attenzione sull'obiettività e concretezza di quanto aveva detto, sul silenzio in cui aveva lasciato l'evidente analogia tra situazione portoghese e situazione spagnola, sull'assenza di commento, da parte sua, alla serie delle precisazioni effettuate, sul margine ridotto di impugnabilità concesso a quanti intendessero valersi del suo discorso per nuocerle e metterla sotto accusa.⁵⁶⁷

Nella *Lettera*, inoltre, è messa in luce anche la capacità repressiva del regime di Salazar, che, come è ovvio, colpisce anche gli intellettuali.⁵⁶⁸

⁵⁶³ Cfr. *ivi*, p. 384.

⁵⁶⁴ La censura fascista colpì anche «Corrente», costretta a chiudere «per mano dittatoriale il giorno in cui fu dichiarata la guerra fascista [...] quando stava diventando davvero una corrente destinata a trovare il suo sbocco nell'azione politica», come Sereni ricorda nel '75 (cfr. *Senso d'un'esperienza*, cit., p. 10).

⁵⁶⁵ Cfr. *Lettera a un editore portoghese*, cit., pp. 385-392.

⁵⁶⁶ Scrive Sereni: «Non ne so abbastanza della Spagna per affermare che in quel discorso appena confidenziale sta la ragione dell'immobilità, del sopore, della rassegnazione in cui è immerso tutto un popolo che ha avuto la sfortuna, una volta persa la guerra civile, di non fare (mi permetta di dirlo sommariamente e brutalmente) la guerra dell'Asse e di perderla. Non ne so abbastanza per affermare che questa mentalità è condivisa quasi universalmente in Spagna: in questi giorni si direbbe che non lo è. Ma quell'argomento mi ha ricordato qualcosa, può bene immaginarlo, un prudente argomento italiano di tanti anni fa» (cfr. *ivi*, p. 386).

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ L'*incipit* della *Lettera* è particolarmente indicativo: «Forse lei è ancora a Barcellona e domani prenderà il treno con sua moglie per tornare il Portogallo. Con calma, mi diceva, con tutto comodo. Teme l'aereo? Non lo so. Teme il ritorno a Lisbona? In coscienza, non lo so. Sua moglie, che l'ha aspettata cinque anni quando ancora non era sua moglie, certo

Dal testo, oltre a emergere le similarità della politica culturale e dei metodi intimidatori dei regimi totalitari, si evince anche la capillarità del controllo a cui la vita sociale e culturale è sottoposta. Infatti l'episodio della «seduta clandestina» di poesia mostra da un lato l'illusione che dà il regime della possibilità di organizzare, privatamente, incontri culturali su temi ufficialmente proibiti, ma che tuttavia sono noti e tollerati finché non comportano la formazione di una reale forma di dissenso:

«L'altra sera – ho detto – ho assistito a una seduta clandestina, una lettura di versi di giovani poeti spagnoli.» «Clandestina?» – mi ha guardato con compatimento e amarezza. Sì, l'avevo capito anch'io. Clandestino laggiù può significare tollerato. Non per questo esclude un certo rischio, alla lunga.⁵⁶⁹

D'altra parte, proprio in occasione dell'incontro poetico, Sereni verifica l'efficacia della censura e della politica culturale di Franco, che ha fatto sì che anche all'interno di ambienti critici nei confronti del regime e culturalmente indipendenti i più giovani abbiano perso memoria di alcuni autori, come ad esempio Luis Cernuda, considerati modelli avversi e pericolosi per il regime, allontananti dalla Spagna e sottoposti a un'efficace *damnatio memoriae*. L'episodio riportato nella *Lettera* è molto eloquente:

A un certo punto chiedo notizie di Luis Cernuda, che cosa ne è, se è ancora in Inghilterra come avevo inteso da una sua poesia letta circa dieci anni fa in una rivista italiana. Come si chiamava quella poesia? Cito, ingarbugliandomi, i primi versi: «Fuè la pasada primavera / hace ahora casi un año» e qui una delle due anziane continua: «en un salon del viejo Temple, en Londres / con viejos muebles...». Si chiama, mi dice, *Impresión de destierro*. Poi mi guarda e sospira, quasi, queste altre parole del poeta esule: «España?» / dijo «Un nombre. / España ha muerto».

Gli altri, i più giovani, non le hanno badato. È possibile che per loro, oggi, l'esule Cernuda conti assai meno che per me e la Spagna, quella Spagna di Cernuda, sia davvero morta senza rimpianto in loro.⁵⁷⁰

teme per lei. Teme il momento in cui le chiederanno il passaporto, l'arrivo in stazione, il rientro a casa. In questi giorni era silenziosa e schiva, accennava a un forte mal di testa. Deve aver cominciato a trepidare per lei dal momento in cui il suo uomo, non potendo almeno per ora diventare l'eroe nazionale, è diventato l'eroe internazionale – abbiamo detto scherzando. Ha sorriso appena quando le ho fatto osservare che con tanti amici che suo marito s'è fatto un po' in tutto il mondo nel giro di venti minuti scarsi non c'è da avere paura di Salazar» (*Ibidem*).

⁵⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 386.

⁵⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 387.

Con gli interventi, pur molto differenti, di «Corrente di Vita Giovanile» e di «Questo e altro», si mettono in evidenza la centralità della poesia e, più in generale, della cultura per la formazione e lo sviluppo di una certa indipendenza critica, che ritiene fondamentale per l'individuo. La letteratura, dunque, oltre ad avere un valore estetico, ricopre un'importante funzione morale e sociale, di cui l'autore è profondamente consapevole. La conferma è data nuovamente dall'editoriale di «Questo e altro», che quasi anticipa le tematiche di *Un congresso di editori* e della *Lettera a un editore portoghese* e guida alla loro lettura. Tra le ragioni che motivano la pubblicazione della nuova rivista leggiamo infatti:

La rivista di cui intraprendiamo la pubblicazione è una rivista «di letteratura», se letteratura è, oltre che una delle forme attraverso le quali si manifesta a bellezza, la poesia, anche quel modo di fedeltà, di solidarietà morale tra uomini di diverse condizioni, età della storia, sentire, cui prima accennavamo. La letteratura può essere, e qualcuno lo ripete anche in questo fascicolo, una forma di conoscenza del mondo; ma è anche un aspetto, e dei meno trascurabili, del conoscibile, una ricchezza, un valore, della realtà, un itinerario che ognuno ripercorre dall'inizio, ma anche un punto di arrivo, un luogo della verità umana. [...] la letteratura ci aiuta non ad opporre ma ad aggiungere scelte non meno intransigenti e tuttavia di segno diverso, nell'ordine della qualità umana e intellettuale, secondo l'infinita ricchezza del significato totale del nostro destino. La forza con cui si saprà far valere questo tipo di ragioni, è la forza di una società letteraria, il suo contributo alla società in generale.⁵⁷¹

Attraverso la letteratura e la conoscenza del reale, dunque, l'individuo matura una visione critica e indipendente che gli permette di operare scelte anche nette e in contrasto con situazioni di forte omologazione, come nel caso delle dittature o, più in generale, di novità e di incertezza, come Sereni verifica nella società degli anni Sessanta.⁵⁷² Infatti prosegue:

Oggi noi siamo tuttavia di valutare comprensivamente quelle diverse esperienze: oggi sappiamo abbastanza bene che ci sono accenti di non-poesia di cui è

⁵⁷¹ Cfr. *Perché «Questo e altro»*, cit., p. 374

⁵⁷² Proprio per questa ragione Sereni intende l'«indipendenza» e l'«impegno» come valori individuali e non assoluti. Così ancora in *Perché «Questo e altro»*: «Nessuno di noi è di fatto “indipendente”, se non nel senso in cui lo è ogni libera coscienza [...]. L'“indipendenza” è una perfetta astrazione, come del resto lo è l'“impegno”, quando lo si estirpi da quell'ambito, che gli è proprio, della responsabilità personale, e se ne costituisca una categoria generale a senso unico, e, peggio, qualificante per dimostrare la “attualità” di uno scrittore o di un gruppo di “intellettuali”» (cfr. *ivi*, p. 374).

irrecusabile la verità letteraria e poetica, la profonda necessità espressiva, ma sappiamo altrettanto bene che la poesia non è surrogabile nella vita dell'uomo [...] poiché è in primo piano un'esigenza diversa, aprire la società, la coscienza collettiva alla importanza decisiva dei fatti letterari come gli unici capaci, o tra i meglio capaci, in quest'età di transizione e di novità, di mantenerla in tensione spirituale, in stato di fedeltà alla libertà della vita.⁵⁷³

III.6 La guerra

L'analisi di *Lecture preliminari* ha confermato anche in sede critica la centralità e l'importanza del tema della guerra. L'autore ritorna ciclicamente sugli stessi nodi in modi rinnovati, anche se con frequenza minore rispetto alle prose inventive e, ancor più, rispetto alle raccolte poetiche, con modalità evidentemente differenti in relazione al diverso registro testuale. Gli scritti critici stessi da noi raccolti nella tesi confermano i risultati dell'analisi di *Lecture preliminari* e permettono di verificare la persistenza della tematica fino agli ultimi scritti (né poteva essere altrimenti).

Le prime due recensioni, *La casa si muove*, la recensione del romanzo di Guglielmo Petroni, e *Scozzesi con cornamuse*,⁵⁷⁴ sul racconto di Robin Maugham di ambiente africano, apparvero nel 1950 su «Milano-sera», quando la memoria del conflitto e le drammatiche vicende di quegli anni erano ancora molto vive. Sereni diffidava sostanzialmente dalle narrazioni «di genere», spesso connesse alle vicende resistenziali, ma anche al neorealismo, che ritenne non sempre eccellente specie nella narrativa.⁵⁷⁵

Non è però il caso della *Casa si muove*, in cui il tema bellico è marginale:⁵⁷⁶ rispetto al precedente romanzo di Petroni *Il mondo è una prigioniera*,⁵⁷⁷ apprezzato da Pancrazi per aver «risolto un arduo quesito coll'ordinare e rappresentare fatti

⁵⁷³ Cfr. *ivi*, p. 376.

⁵⁷⁴ Cfr. *La casa si muove*, «Milano-sera», 29 settembre 1950, p. 3; qui in *Testi*, pp. 259-262. *Scozzesi con cornamuse paracadutisti come fanti*, «Milano-sera», 11 novembre 1950, p. 3; qui in *Testi*, pp. 280-283.

⁵⁷⁵ Nel 1976 in *René Char: il termine sparso* (cfr. PP, pp. 1040-1048) Sereni ricorda il proprio distacco nei confronti di molte tendenze poetiche vigenti negli anni Cinquanta: «Gli anni Cinquanta erano stati per me anni di inattività o piuttosto di aridità. Il brodetto postermetico mi aveva saziato. Dall'altra parte avevo visto non senza malessere crescere e declinare presto insane velleità di poesia *engagée* alimentata dalla moda neorealista, fruttifera in parte nel cinema e già molto meno nella narrativa» (cfr. p. 1041).

⁵⁷⁶ G. Petroni, *La casa si muove*, Milano, Mondadori, 1950, «La Medusa degli Italiani».

⁵⁷⁷ G. Petroni, *Il mondo è una prigioniera*, Milano, Mondadori, 1949.

eccezionali (mondo in guerra, prigionia, minaccia di morte, liberazione) «con animo già intonato e fatto pari agli avvenimenti»⁵⁷⁸ è caduto l'interesse documentario per la guerra, sfondo su cui si accampa la vicenda del protagonista:

Ma si osservi con quanta cura Petroni evita questa volta le precisazioni temporali e locali. Non lo sentirete mai dire: «tedeschi» o «americani» o «partigiani» o «linea gotica». Noi intendiamo perfettamente le allusioni, possiamo ricostruire punto per punto i momenti successivi: il fronte lontano dal cuore dell'Italia, il suo avvicinarsi e farsi reale, i tedeschi in ritirata, la popolazione che sgombra nella fase della «terra di nessuno», l'irruzione quasi festosa dei liberatori.⁵⁷⁹

Il nodo centrale del romanzo è dunque l'interrogante individualità di Ugo Gattegna, che non offre una chiave di lettura univoca. In questo caso a stimolare l'attenzione di Sereni è soprattutto il carattere affascinante di «non finito», in cui riconosce (quasi anticipando le recensioni a *Cancroregina*, *In quel preciso momento* e *Le mie stagioni*) i segni di un rinnovamento in atto nello scrittore, quella cifra di «crisi» che apre a nuove prospettive.⁵⁸⁰

La guerra è centrale in *Scozzesi con cornamuse* («Milano-sera», 11 novembre 1950). Sereni ritrova nell'ambientazione africana del secondo racconto del *Domestico* di Robin Maugham⁵⁸¹ alcuni caratteri ben noti della prigionia algerina. La recensione segue a poca distanza il *Diario d'Algeria*, ma anche lo scritto critico poi raccolto in *Lecture preliminari Il «Campo 29»* sul romanzo di

⁵⁷⁸ Cfr. *La casa si muove*, cit., p. 259.

⁵⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 260.

⁵⁸⁰ Significativa l'ultima parte dello scritto, in cui si fa più evidente l'analogia con le recensioni di *Tre crisi degli anni Cinquanta*: «Se si è abbondato negli interrogativi, ciò è stato per rendere in qualche modo il corso e il senso della lettura di questo libro e anche la inquietudine, un tanto d'inappagato ch'esso lascia quando lo si è chiuso: la vaghezza (in doppio senso) del «non finito». Perspicuità d'osservazione morale e valori di atmosfera – in senso, questi, più nettamente poetico – danno luogo in queste pagine a un leggero ma persistente conflitto; che parzialmente si compone a favore dei secondi, con un residuo d'indecisione e con una limitazione dell'esito, come per una cauta rinuncia ad approfondire. Esiste, si può parlare d'una distinzione tra racconto e romanzo? Questo libro in cui i gesti, immotivati e non delle creature prevalgono sui problemi che di volta in volta suggeriscono, offrirebbe in misura particolare l'agio e l'opportunità di discuterne, per quanto inconsistente possa poi risultare fatalmente il quesito. Nel lavoro di Petroni esso sembra rivestire il carattere d'una battuta d'aspetto, sempre però nel senso d'una ricerca dei «segni» che rivelano le «verità universali» attraverso le sensazioni e i sentimenti, attraverso i gesti d'un personaggio che «si vede» e consiste memorabile. E chissà che un nuovo libro non giunga a chiarirlo, in quanto esso presenta d'irrisolto alla nostra possibilità di penetrazione, ricevendone a sua volta una luce particolare» (cfr. *La casa si muove*, cit., p. 262).

⁵⁸¹ Cfr. R. Maugham, *Il domestico*, Milano, Garzanti, 1950.

Antonielli (edito sulla «Rassegna d'Italia» nel '49). L'interesse per il racconto di Maugham, come già per il romanzo di Antonielli, si alimenta del ricordo bellico vissuto in un luogo periferico con tratti peculiari (quasi «un'immensa e astrale partita a scacchi»):

Certo, se nei ricordi dei combattenti c'è un fronte parzialmente immune dalle forme recise dell'odio, sembra che lo si debba ravvisare nel fronte africano, avulso in certo qual modo dal complessivo teatro d'operazioni. Fu per certi aspetti una guerra condotta sui motivi della pura strategia e della tattica pura, un'immensa e astrale partita a scacchi dalle mosse lungamente meditate ma vertiginose negli effetti, un «match» accanito e spettacolare insieme.⁵⁸²

Come nell'esperienza del tenente Sereni, la distanza geografica allenta e attenua le ragioni profonde del conflitto e la particolare violenza conosciuta in Europa, cosicché la guerra si tramuta in una sfida di «strategia» e di «tattica», quasi nelle forme sospese di una partita a scacchi o di un match.⁵⁸³ Così ancora Sereni:

La guerra è sempre guerra e qualcuno potrebbe indignarsi a sentirne parlare in termini di sport. Sta di fatto – o fu la presenza degli inglesi come antagonisti – che la guerra in Africa si prestò ad assumere un tale colore, di bandiera sociale da difendere, di spirito di corpo cui fare onore: bersaglieri e australiani, scozzesi con cornamusa e paracadutisti impiegati come fanti... Questi motivi agirono come cortine fumogene fraposte tra le coscienze e gli obbiettivi reali che erano in gioco.⁵⁸⁴

Come si mette in evidenza nella recensione, l'inusuale punto di vista del narratore offre una diversa prospettiva sugli eventi e Sereni può ritrovarsi, a così poca distanza dagli anni della prigionia, alcuni degli aspetti di cui aveva esperienza diretta:

In esso non la vaga aspirazione ad un'intesa su un piano di umanità, non il cosmopolitismo di superficie nella nostalgia della vecchia Europa, ma la singolare

⁵⁸² Cfr. *Scozzesi con cornamuse*, cit., p. 280.

⁵⁸³ Sino a sviluppare la curiosità per le tattiche dell'avversario, che supera la contrapposizione politica. Così l'incipit di *Scozzesi con cornamuse*: «Era Montgomery il generale che sognava di trovarsi a tu per tu con Rommel, a guerra finita, davanti a un caminetto acceso e a due tazze di tè, per discorrere pacatamente di come fu che in una certa azione l'altro si era comportato in questo e non in quel modo, del perché aveva fatto intervenire i carri in un settore e non in un altro e via dicendo?» (cfr. *Ibidem*).

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

aria di scommessa tra uomini ridotti ai termini delle proprie povere ragioni di prestigio militare, ci ha riportato un poco nel clima di quegli anni e di quei Paesi.⁵⁸⁵

I successivi interventi di Sereni su temi di guerra si inseriscono nel più generale dibattito sulla guerra civile, italiana e spagnola. Nel 1962, nel decennio che vede, come si è accennato, la ripresa del dibattito sulla guerra e sulla Shoah, l'autore recensisce sulle pagine di «Questo e altro»,⁵⁸⁶ i versi di Alfredo De Palchi, raccolti in *Un ricordo del '45*, sottopostogli da Bartolo Cattafi.⁵⁸⁷ Come in *Scozzesi con cornamuse*, in cui l'interesse del narratore era concentrato sulla singolarità del conflitto in Africa, così, pur in tutt'altro contesto (De Palchi era stato prigioniero a Napoli negli anni 1945-1951 con l'accusa, infondata, di aver ucciso il partigiano Aurelio Veronese), prevale un punto di vista esterno alle ragioni delle opposte fazioni, che avrebbe potuto essere interpretato come una presa di distanza nei confronti della repressione degli Alleati, ma di cui Sereni fu molto attento a rimarcare la neutralità.⁵⁸⁸ Oltre a riconoscere le qualità poetiche di De Palchi, Sereni si preoccupa di che il poemetto non fosse letto in chiave antipartigiana:

Questo ricordo del '45 procede contromano rispetto a ogni ricordo del '45 che ci sia stato tramandato o che si conservi per esperienza diretta. Non viene dalla parte dei vinti né da quella dei vincitori; gli è precluso il beneficio delle speranze che si accesero allora; e se accenna alla colpa, e al senso di colpa, lo fa entro i termini di un destino sentito come ineluttabile e insondabile, metastorico e anonimo: nello stesso modo con cui la vicenda si svolge senza appigli possibili nella storia – nel senso della storia – o nella passione di una scelta.

Non vede le forze in campo se non come cieche fazioni, di fatto indifferenziabili, e se avverte un dualismo lo avverte, tragicamente, tra il soggetto commemorante e la guerra civile come fatto uniforme e mostruoso. Si tolga quel titolo e cadremo nell'impaccio o nella miseria delle classificazioni, incerte se trattare questi versi

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Cfr. *Un ricordo del '45*, cit., pp. 380-381.

⁵⁸⁷ A. De Palchi, *Un ricordo del '45*, ora in Id., *Sessioni con l'analista*, Milano, Mondadori, 1967.

⁵⁸⁸ Così Sereni nella recensione: «Sulla sua vicenda personale di allora – una storia confusa di bastonature, sevizie e confessioni estorte, nella quale si trovò sballottato tra forze avverse che non riusciva, allora, a identificare e che avevano per lui un unico volto: quello dell'orrore – non insisteremmo se non per escludere che sia questa una testimonianza di parte fascista e per richiamare l'attenzione sul titolo, mai come in questo caso essenziale alla lettura» (cfr. *Un ricordo del '45*, cit., p. 381).

alla stregua di un fenomeno post-ermetico su sfondo genericamente kafkiano o, magari, d'un esercizio in direzione pseudo-informale.⁵⁸⁹

Se le diverse fazioni sembrano qui accomunate dall'uso indiscriminato della violenza, proprio della guerra civile,⁵⁹⁰ tuttavia Sereni, da sempre idealmente vicino alla Resistenza tanto da aver maturato un profondo senso di esclusione dalla Storia poiché non era riuscito a prendervi parte, orienta la lettura già dalla premessa:⁵⁹¹

Oggi, 25 aprile, un quotidiano ci elenca alcuni sgradevoli dati di fatto: generali e colonnelli francesi noti come torturatori e massacratori di patrioti algerini furono a suo tempo eroi o benemeriti della resistenza all'invasore e oppressore tedesco. La conclusione dell'editoriale è semplice e chiara: non intesero, né prima né poi, il senso e il valore della Resistenza. La violenza, la persecuzione, la tortura sono il solo argomento, la sola «ragione», ieri dei nazisti, oggi di quelli dell'OAS.

L'aver torturatori e massacratori, per ritorsione o altro, tra le proprie file è stato o è un infortunio ieri per la Resistenza, oggi per l'F.L.N. Non sarà mai un argomento contro di essi.⁵⁹²

Benché Sereni certamente non giustifichi la violenza, nell'*incipit* della recensione scrive tuttavia di non ritenere questo un argomento per rigettare *in toto* l'esperienza resistenziale. Nel testo, quindi, non solo non viene incoraggiata una lettura in chiave filofascista, che trova ragione nell'esperienza di De Palchi («Sulla sua vicenda personale di allora [...] non insisteremmo se non per escludere che sia questa una testimonianza di parte fascista e per richiamare l'attenzione sul titolo, mai come in questo caso essenziale alla lettura»),⁵⁹³ ma alla luce della premessa, appare necessaria una più ampia contestualizzazione degli eventi che permetta di darne una corretta valutazione.

⁵⁸⁹ *Ibidem.*

⁵⁹⁰ Sull'interpretazione della Resistenza come “guerra civile” ricordiamo il fondamentale saggio di C. Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità del Resistenza* (Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

⁵⁹¹ Come è noto Sereni non poté aderire come tanti amici e sodali al movimento di Liberazione a causa della prigionia in Africa. Dalla lettera che il 26 gennaio 1945 inviò a Libero De Libero (le lettere sono ad oggi inedite e conservate nel Fondo De Libero presso l'Archivio della Biblioteca Quadriennale di Roma, che abbiamo potuto consultare) emerge un accenno a un tentativo di fuga, poi fallito, proprio per prendere parte alla Resistenza: «Della mia vita di ora parleremo un giorno: e per questo occorre essere uomini liberi, in grado di parlare serenamente. A suo tempo, con altri compagni consapevoli, ho tentato di uscire di qui e di arruolarmi nell'esercito di liberazione».

⁵⁹² Cfr. *Un ricordo del '45*, cit., p. 380.

⁵⁹³ *Ibidem.*

Nello stesso numero di «Questo e altro» la guerra civile è nuovamente affrontata, allargandosi alla situazione spagnola, nella già citata *Lettera a un editore portoghese*. Dalla discussione con un commensale sull'accettazione del franchismo parte degli spagnoli, nasce il raffronto con gli anni della dittatura e della guerra in Italia:

Non ne so abbastanza della Spagna per affermare che in quel discorso appena confidenziale sta la ragione dell'immobilità, del sopore, della rassegnazione in cui è immerso tutto un popolo che ha avuto la sfortuna, una volta persa la guerra civile, di non fare (mi permetta di dirlo sommariamente e brutalmente) la guerra dell'Asse e di perderla. Non ne so abbastanza per affermare che questa mentalità è condivisa quasi universalmente in Spagna: in questi giorni si direbbe che non lo è. Ma quell'argomento mi ha ricordato qualcosa, può bene immaginarlo, un prudente argomento italiano di tanti anni fa.⁵⁹⁴

Come già nella recensione a De Palchi, la guerra civile è vista come la prima alternativa alla dittatura. La difficoltà della popolazione a intraprendere un'azione contro un governo autoritario accomuna la Spagna franchista e l'Italia del Ventennio. In entrambi i casi, commenta Sereni, la presenza di un potere forte, per quanto autoritario, è preferito all'incertezza della guerra civile:

E si può stare anni e anni con lo scontento dipinto sulla faccia, odiosi a sé e agli altri, inerti, inconcludenti, stupidamente tristi, col sospetto per giunta di una compiacenza in ciò, a ruminare sulla propria tristezza: fino al giorno in cui qualcosa accade a dirci che tutto ciò non era poi così negativo o solo negativo, che era bisogno del qualcosa che oggi si sa che cosa è e di cui prima non c'era sentore o non vedevamo che stava a due passi. La gioventù di questo momento della Spagna e, a quanto pare, del suo Portogallo è il senso che laggiù tutto ricomincia, forse, anche e soprattutto per noi, proprio al punto in cui ci era parso a suo tempo di cominciare. L'impressione di arretratezza che fa dire come prima cosa a chi arriva in Spagna che laggiù tutto è fermo a venti o trent'anni fa, si è come improvvisamente ribaltata sulla potenziale gioventù di ora, su quest'altro *rischio calcolato* – eguale e contrario alla calcolata tolleranza dell'ipocrisia ufficiale – che la volontà di risveglio della Spagna ha tutta l'aria di diventare da un momento all'altro. E dovrà pure accendersi, oltre il sospetto verso alcuni compagni di pena [...] oltre la funesta identificazione della giusta causa con la faccia di qualche suo esponente meno amabile, dovrà pure accendersi lo sguardo del mio compagno di tavola tarragonese... Perché evidentemente c'è di tutto nella gioventù della

⁵⁹⁴ Cfr. *Lettera a un editore portoghese*, cit., p. 386.

Spagna, anche quella parte di vizi che conosciamo per esperienza diretta e con cui sempre, dopo, c'è da fare i conti.⁵⁹⁵

Pur auspicando che anche in Spagna, come già in Italia, ci si ribelli contro la dittatura, Sereni è profondamente consapevole delle conseguenze anche negative che l'evento comporta. Anche se l'esperienza dell'immediato dopoguerra, le speranze degli anni della ricostruzione, portarono poi, come Sereni ben sa, all'inevitabile disillusione degli ideali resistenziali dopo la fine della guerra civile.⁵⁹⁶

Nelle prose dei primi anni Sessanta la guerra civile è presentata in differenti aspetti, anche contrastanti: si riconosce la necessità di un'azione forte contro i regimi dittatoriali, ma ne sono messi in luce anche limiti e problematiche. Tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, uscirono gli scritti su René Char: la *Prefazione ai Fogli d'Ipnos* nel '68 e, nel 1976, un intervento sul Char tenuto in occasione del conferimento del Premio «Città di Monselice».⁵⁹⁷ Dal testo del '76, riportiamo un passo di particolare rilievo:

A parte quel tanto che va assegnato al caso e a volte persino a circostanza pratiche, debbo riportare il mio *perché* nei confronti di René Char essenzialmente a due ragioni. La prima è che essendomi stato chiesto in anni ormai lontani di condividere con altri la cura di un volume antologico di Char in Italia, avevo aderito a patto che fossi io a curare la parte dedicata ai *Feuillets d'Hypnos*, singolarissimo diario poetico della Resistenza francese. Il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un'esperienza passiva e dunque

⁵⁹⁵ *Ibidem.*

⁵⁹⁶ La disillusione per la sconfitta del Fronte Popolare è cocente nei versi di *Saba*. Così chiarisce Sereni nella lettera del 25 luglio 1962 a De Palchi, che restituisce il difficile clima del dopoguerra: «Nel '48 quando il corpo elettorale italiano fu messa di fronte alla scelta democrazia cristiana o fronte popolare, Saba era per il fronte popolare... L'indignazione di Saba di fronte al risultato che vide la maggioranza assoluta della DC è da riferirsi non tanto a un suo frontismo in senso filocomunista (non lo era affatto) quanto piuttosto a un'ennesima conferma di una certa mentalità italiana disposta al compromesso e all'accomodamento, alla rinuncia rispetto a ogni speranza di movimento portata qualche anno prima dalla resistenza armata ai tedeschi e alla liberazione» (cfr. *Poesie*, p. 555).

⁵⁹⁷ Il testo è ripreso nello stesso anno con lievi modifiche nella conversazione radiofonica per Radio Monteceneri *René Char: il termine sparso*. La lettura radiofonica riprende quasi integralmente *Il mio lavoro su Char*, l'intervento pronunciato da Sereni in occasione del Premio suddetto. Questo testo fu edito una prima volta negli Atti della sesta edizione del Premio e nuovamente nel 2010 da Elisa Donzelli in R. Char, V. Sereni, *Due rive ci vogliono*, cit., pp. 3-7. La conversazione radiofonica nel 2013 è stata inserita da Giulia Raboni in PP, mantenendo il titolo *René Char: il termine sparso* (pp. 1040-1047) ed è stata analizzata da Davide Circello nella sua tesi di laurea (cfr. *Vittorio Sereni: "Poesie come persone"*, cit., pp. 59-79).

mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del *maquis*. In più ravvisavo nei *Feuillets* certi agganci al concreto che mi sfuggivano invece nella restante produzione di Char.⁵⁹⁸

Non indugiamo oltre sulla vicenda di Char e sull'interesse di Sereni per la sua poesia, su cui ci siamo già diffusamente soffermati, basti trovare conferma in questo testo a quanto era già affiorato dalla lettura analitica di *Lecture preliminari*.⁵⁹⁹

Le prose critiche non raccolte in *Lecture preliminari* confermano le linee sostanziali dell'antologia e mettono in luce vari differenti aspetti della guerra su cui l'autore si sofferma di volta in volta: tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, l'attenzione di Sereni è rivolta perlopiù a vicende che richiamano da vicino il suo dramma personale. *Il «Campo 29»* e *Scozzesi con cornamuse* presentano infatti situazioni e contesti a lui ben noti: la reclusione in un luogo remoto, che induce smarrimento e frustrazione, l'ambientazione africana nel secondo caso. Non diversamente attestano la circa coeva produzione in versi e le prose narrative: nel '47 il *Diario d'Algeria* vale come resoconto lirico di guerra e prigionia, mentre, secondo le indagini di Giulia Raboni, risalirebbe al '51 la stesura della *Sconfitta*,⁶⁰⁰ lungo racconto, ritenuto insoddisfacente dall'autore,⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Cfr. *Renè Char: il termine sparso*, in PP, p. 1041.

⁵⁹⁹ Per il rapporto tra Sereni e Char cfr. i paragrafi della testi I.8.2 *Guerra e prigionia* e II.11 I *«Feuillets d'Hypnos»*; pp. 58-63; 107-112.

⁶⁰⁰ Giulia Raboni nell'*Apparato critico e documenti* di TP chiarisce, grazie alle testimonianze emerse dai carteggi, i tempi della stesura del racconto, che era già ultimato alla fine del 1951, infatti il 13 dicembre Sereni, scrivendo a Bertolucci, si dice insoddisfatto della propria prosa: «Quindici giorni fa ho chiesto una settimana di licenza dalla scuola per continuare a finire una certa cosa sulla mia vicenda siciliana di non so quanti anni or sono (era nel '43 al tempo dello sbarco). Forse è tutta da rifare e non so se ci tornerò su». (cfr. TP, p. 476). Il testo vinse il Premio Taranto nel '52, come si evince dalla a Luzi del 22 maggio di quell'anno («Ho ricevuto ieri – finalmente! – i soldi del Premio Taranto»). Cfr. *Sereni – Luzi*, p. 22).

⁶⁰¹ Il giudizio di Sereni sulla prosa fu abbastanza limitativo. Oltre alla lettera del 13 dicembre a Bertolucci così anche nella lettera a Saba del 27 dicembre seguente: «Ho ripreso a lavorare per me: ho scritto una lunga cosa in prosa che mi tentava da tanto. Un racconto, ma io non sarò mai un narratore; l'importante era scriverla, tornare ad avere fiducia nel lavoro, meno paura» (cfr. *Sereni – Saba*, p. 151). Di diverso avviso fu invece Saba, che apprezzò molto *La sconfitta*. Così il 6 agosto '52: «il racconto (*La sconfitta*) è un piccolo capolavoro; è probabilmente il più bel racconto sull'ultima guerra che ho letto fino ad oggi» (cfr. *Sereni – Saba*, p. 168). Una perplessità analoga a quella espressa a Saba si legge nella lettera dell'8 gennaio '52 ad Ungaretti, che faceva parte della giuria del Premio. Nel ringraziare per il favore accordato al testo in occasione della premiazione Sereni scrisse: «vorrei pregarti di credere che il lavoro da me presentato risponde a una vecchia tentazione, a un conto – per meglio dire – che dovevo saldare con un momento del mio passato: che fa

sulle vicende siciliane e algerine, da cui furono ricavati i più brevi *La cattura*, *Sicilia '43* e parte dell'*Anno quarantatré*.⁶⁰²

Il ritorno sul tema è prova, motivato da un lato dell'impossibilità di rimarginare le ferite dell'esperienza algerina,⁶⁰³ ma è rinnovato dalla conoscenza degli orrori della Shoah: ciò comporta, nella prima metà degli anni Sessanta, un allargamento drastico dello sguardo di Sereni: pur non venendo mai meno il trauma della propria vicenda, come conferma la prosa inventiva di questi anni, l'autore si accosta fervidamente ad altri aspetti estranei alla sua esperienza diretta. Ne sono un esempio *Un ricordo del '45*, *Lettera a un editore portoghese* e *Ritorno dalla notte*, incentrati sulla guerra civile e sul tema concentrazionario. Con particolare forza e intensità ciò avviene in poesia: con *Gli strumenti umani*, in parte anche con *Un posto di vacanza*, dove la tragedia della Shoah ed echi della Resistenza entrano nei versi di Sereni.

Le prove successive, a partire dalla *Prefazione ai Fogli d'Ipnos*, si concentrano su Char: in poesia per il peso determinante che ebbe per alcuni versi di *Stella*

parte di quella approssimazioni con cui tento, quando è possibile, di riprendere fiducia e familiarità col solo lavoro che mi preme, quello della poesia. Occorre che ti dica che so di non essere un narratore? E in ogni modo, quel racconto che non è un racconto andrebbe non solo profondamente corretto, ma rifatto tutto intero a cominciare dall'impostazione. Ma insomma c'era, era lì e ho avuto – ripeto – la debolezza di mandarlo» (cfr. *Sereni – Ungaretti*, p. 42).

⁶⁰² Così Sereni in una lettera a Linuccia Saba del 25 settembre 1968: «Cara Linuccia, rispondo subito al quesito. *La sconfitta* era un racconto (a me non piace la parola “novella”) scritto nel '51. Erano una cinquantina di pagine in tutto. Scritto balordamente in terza persona, mentre sarebbe stato meglio adoperare la prima, anche per raccontare cose non realmente accadute insieme ad altre accadute realmente, mi aveva sempre lasciato in dubbio. Infatti avevo resistito alla tentazione di pubblicarlo da qualche parte. Alla fine si è come disintegrato in versi e prose (ce ne sono tracce in una pubblicazione speciale fatta da Scheiwiller, non ricordo in che anno, ma mi sembra intorno al '57, poi negli *Immediati dintorni* delle Silerchie del Saggiatore, e infine nella ristampa mondadoriana – 1965 – del *Diario d'Algeria*). Ho in qualche modo recuperato il nucleo più propriamente narrativo che è apparso in un numero della rivista Pirelli di qualche anno fa, e successivamente è stato ripreso in una pubblicazione speciale del Reader's Digest italiano. È probabile che ristampando, sempre per il Saggiatore, *Gli immediati dintorni* praticamente raddoppiati, inserisca anche questo» (cfr. TP, pp. 475-476).

⁶⁰³ A questo proposito le parole di Pier Vincenzo Mengaldo in *Iterazione e specularità in Sereni*: «Ora la sua poesia nasce fondamentalmente come conseguenza e tentativo di risarcimento di una ferita non rimarginata [...], di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa [...]. Basta stare alla lettera stessa delle parole del poeta per sapere che questa ferita è stata la guerra e, ancor più, la prigionia. La prigionia come sospensione, come parentesi personale e storica, che ha costretto o consentito di continuare a “vivere [...] oltre la dittatura e ignorando la dittatura”, piuttosto che *contro* la dittatura, impedendo di partecipare a quel tentativo, finalmente, di costruirsi responsabilmente e attivamente la propria storia, senza più subirla, che è stata la Resistenza» (cfr cit. p. 146).

variabile,⁶⁰⁴ ma anche negli scritti critici con il riferimento chariano evocato in *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* (1974) e, ancor più naturalmente nell'intervento del '76, in *René Char: il termine sparso*. In questo caso Sereni, per quanto sia anche attento al tema resistenziale, è tutto orientato verso la vicenda di Char, in nome della affascinante e illuminante “distanza” esperienziale e poetica.

III.6 *Il lavoro di traduttore*

Come si è visto nel primo capitolo,⁶⁰⁵ il lavoro di traduzione occupò Sereni a partire dall'immediato dopoguerra e non fu mai abbandonato. Tuttavia, nonostante la pubblicazione delle prime traduzioni avvenga tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, Sereni non propone una riflessione compiuta sul valore che per lui assume la traduzione fino al 1961, quando, nella densa nota sulla *Musica del deserto*, pubblicata quell'anno su «aut-aut» e poi in volume come *Prefazione alle Poesie di Williams*,⁶⁰⁶ riconosce al lavoro traduttorio molto valore: a partire da una più profonda e articolata comprensione del testo poetico. Il giudizio torna nella *Prefazione ai Fogli d'Ipnos* (1968).⁶⁰⁷ Entrambi i testi sono inclusi in *Lecture preliminari*.⁶⁰⁸ Anche le pagine sparse non raccolte nell'antologia del '73 ribadiscono questi punti fermi, affioranti con maggiore insistenza dalla seconda metà degli anni Settanta, in un periodo di rinnovato interesse generale e teorico per i problemi di traduzione,⁶⁰⁹ che può aver

⁶⁰⁴ La quarta e penultima sezione di SV² presenta la chiara influenza dell'opera di Char, come indica per primo Sereni nelle *Note* all'edizione: «TRADUCEVO CHAR sono momenti di vita, o meglio recuperi (non esercizi, non “studi”) riferibili al tempo in cui ero occupato da tale lavoro» (Cfr. SV², p. 90). Sul rapporto tra questi versi e la poesia di Char cfr. E. Donzelli, *Appunti per una lettera imperfetta. Il Sopramonte in Stella variabile e Il sabato tedesco*, in Id. *Come lenta cometa*, cit. pp. 137-164.

⁶⁰⁵ Cfr. Il nostro paragrafo I.8.4 *Il lavoro di traduttore*, pp. 68-71.

⁶⁰⁶ Cfr. *Una proposta di lettura*, cit.

⁶⁰⁷ Cfr. R. Char, *I fogli d'Ipnos*, cit.

⁶⁰⁸ Cfr. LP, pp. 65-76; 97-113.

⁶⁰⁹ Ricordiamo a questo proposito già negli anni Settanta l'esperienza della Scuola di Tel Aviv, da cui uscirono Gideon Toury, le cui opere teoriche più note sulla traduzione furono pubblicate negli anni Ottanta (cfr. *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1980; *Translation Theory: A Reader*, Dyonun, Tel Aviv University, 1980), ma già attivo nel decennio precedente e Itmar Even-Zohar, docente dell'Università di Tel Aviv. Anche in Europa negli anni Settanta il dibattito sulla teoria della traduzione di testi letterari riprese, grazie anche all'apporto delle opere di grandi teorici linguisti come Lotman e Jakobson.

raggiunto anche la sensibilità di Sereni, per quanto si sia sempre detto e sentito estraneo rispetto all'orientamento teorico particolare e generale.⁶¹⁰

Un'anticipazione della riflessione si legge in *Primo incontro con Ezra Pound*, conversazione radiofonica per Radio Monteceneri del 1956.⁶¹¹ L'intervento, che anticipa di qualche anno anche gli scritti raccolti in *Letture preliminari*, è una prima testimonianza del valore conoscitivo, anche tecnico, che assume la traduzione per Sereni. L'incontro con i versi di Pound, occasionato dalla pubblicazione dell'*Iconografia italiana di Ezra Pound* scheiwilleriana del '55⁶¹² in cui figurano le traduzioni a opera di Quasimodo, Ungaretti, Montale, Jahier, Bertolucci e Sereni, permette di avvicinarsi a un poeta che Sereni non aveva mai abbandonato:

Non è tanto sbagliato quel che si dice di solito: che il miglior modo di leggere un poeta d'altra lingua è quello di tradurlo. Parlo, s'intende, della mia esperienza. Avevo sempre sorvolato su Pound e questa era certamente una lacuna e tale rimane tuttora. Ma intanto una strada per avvicinarmi a lui l'ho trovata e il caso entra in qualche modo in tutto ciò.⁶¹³

Sereni, sempre diffidente verso schemi di carattere generale e discorsi teorici, riferisce l'affermazione alla propria esperienza. Nondimeno la traduzione è indicata come lo strumento migliore per avvicinarsi a un testo, tanto più quando i versi non siano di facile comprensione, come nel caso di Pound.

Negli scritti successivi il valore conoscitivo delle traduzioni è espresso con forza ancora maggiore, in quanto Sereni attribuisce alla propria esperienza validità più generale. In particolare nel 1976 riflettendo sul tema nella citata conversazione radiofonica *René Char: il termine sparso*,⁶¹⁴ riprendendo l'autore a lui molto caro, mette in luce una volta di più le ragioni che lo avevano spinto a

⁶¹⁰ Così Sereni nella *Premessa* al MSM: «Non ha alcun interesse per me il “problema” della traduzione letteraria – letterale o “d’arte”, bella infedele o brutta fedele che sia. Non lo sento cioè come un problema, pur ammettendo che dico questo perché la disputa intorno a tale tema non è pane per i miei denti, mentre può invece dar luogo a importanti verifiche in sedi specifiche di studio. Nessuna decisione preventiva, nessun disegno organico, nessuna ricognizione preliminare a supporto di chissà quali progettazioni è alla base di questa mia attività, determinata più dall’emotività che dal gusto» (cfr. MSM, cit., p. VIII).

⁶¹¹ Cfr. *Primo incontro con Ezra Pound*, PP, pp. 987-992.

⁶¹² *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di Vanni Scheiwiller con una piccola antologia poundiana, Milano, Scheiwiller, 1955.

⁶¹³ Cfr. PP, pp. 990-991.

⁶¹⁴ Cfr. *René Char: il termine sparso*, PP, pp. 1040-1047.

cimentarsi con i suoi versi, e sottolinea innanzitutto il luogo comune delle «affinità e corrispondenze»:

Capita che uno che scrive versi traduca un poeta e che altri siano portati a cercare chissà quali affinità e corrispondenze tra il tradotto e il traduttore.⁶¹⁵

Qui appare particolarmente rilevante il rapporto tra il lettore e il testo. Infatti a una lettura per quanto reiterata i versi chariani risultano oscuri e molto complessi. Non c'è che un modo, conclude Sereni: «tradurlo».

Tentavo ogni volta di leggerlo a fondo e ogni volta venivo respinto. Mi riusciva impossibile isolare un'intera poesia e dirmene incondizionatamente preso. Eppure da quel crogiuolo in continua ebollizione di sostanze a me strane che era il tutto Char allora disponibile venivano lampeggiamenti e bagliori [...] se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un'aria non più asfittica, non c'era che un modo: tradurlo.⁶¹⁶

La traduzione è lo strumento che permette di cogliere i «lampeggiamenti e bagliori» di significato del testo e, attraverso questi, di tentare di far luce sull'opera nel suo complesso. Dopo vent'anni dallo scritto del '56 su Pound, Sereni torna a riconoscere una funzione chiarificatrice alla traduzione, che la penetra e comprende più a fondo a pieno il testo. Tradurre per Sereni significa instaurare un rapporto diretto e duraturo, di reciproco scambio, sino alla sua piena comprensione. Se nel '56 Sereni si riferisce principalmente alla propria esperienza, ora invece attribuisce al procedimento una validità più generale:

Questo caso è abbastanza frequente: un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un segmento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: la luce retroattiva si estende sulla totalità del testo.⁶¹⁷

In modo non dissimile nel 1982, recensendo sull'«Europeo»⁶¹⁸ il volume *Poesia e prosa* di Mallarmé tradotto da Cosimo Ortosta,⁶¹⁹ Sereni, ancora di fronte

⁶¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 1040-1041.

⁶¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 1041-1042.

⁶¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 1042.

⁶¹⁸ Cfr. il paragrafo della tesi IV.12 «*Europeo*» (1981-1983). La recensione di Sereni dal titolo *E dopo Mallarmé chi c'è?* fu pubblicata il 22 novembre 1982 (p. 133); ora in PP, pp. 955-956.

⁶¹⁹ S. Mallarmé, *Poesia e prosa*, a cura di C. Ortosta, Milano, Guanda, 1982.

a una poesia oscura per chi vi si accosti per la prima volta, ribadisce la necessità di un'ampia disponibilità verso il testo, tanto più da parte del traduttore:

I lettori nuovi a tanto poeta o anche, ce ne sono di certo, scoraggiati al primo approccio non potranno non incappare nel problema dell'oscurità o, in termini rovesciati, nella propria esigenza del capire a ogni costo, dove per capire si intenda la traduzione in termini logici di quanto la pagina propone. Abbandonarsi al dettato mallaemiano significa superare quell'esigenza o dare al «capire» un senso diverso. È quanto sicuramente sarà occorso agli stessi traduttori di Mallarmé, poeta per eccellenza intraducibile. Penso una volta di più che tradurre un poeta è un modo di leggerlo più a fondo e che ciò basta a legittimare la «folle» operazione, soprattutto in questo caso.⁶²⁰

La reale comprensione di un'opera, in particolare se ardua come quella di Mallarmé, non può avvenire solo per via logica e razionale. Sereni ravvisa nuovamente nella traduzione lo strumento davvero privilegiato una lettura approfondita, che permette il rapporto diretto con il testo e per la comprensione anche di quanto a un primo approccio risulta inaccessibile. La traduzione risulta essere certamente una «“folle” operazione» nel caso specifico di Mallarmé, per la sua difficoltà.

Il tema è nuovamente affrontato in *Al loro servizio, con poesia*⁶²¹ (la recensione alla raccolta di traduzioni di Giudici *Addio, proibito piangere*),⁶²² apparsa sull'«Europeo» il 27 dicembre '82. Qui Sereni mette in luce l'importanza della «distanza» del traduttore dall'opera. Affidandosi alle parole di Giudici osserva:

Di tale spregiudicatezza dà testimonianza Giudici nel sottolineare, piuttosto che un'affinità, una «distanza», in quanto condizione utile al tradurre, lontananza o diversità da cui «più facilmente può nascere, se non un amore, almeno la curiosità di capire... Distanza della lingua soprattutto. Ed è uno dei motivi per cui non figurano nel mio bagaglio versi da lingue come il francese o lo spagnolo naturalmente vicine alla nostra... e per cui, di conseguenza, la bilancia dei versi

⁶²⁰ Cfr. PP, p. 956.

⁶²¹ *Al loro servizio, con poesia*, «Europeo», 27 dicembre 1982, pp. 100-101; ora in *Testi*, pp. 450-451.

⁶²² G. Giudici, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1982.

che ho tradotto pende decisamente... dalla parte di lingue come il russo e il ceco con le quali non avevo in origine... dimestichezza». ⁶²³

Se nel caso di Giudici la «distanza» è soprattutto linguistica, per Sereni (vale soprattutto la diversità poetica, tematica, esperienziale, come indica il rapporto con Char). ⁶²⁴ In entrambi i casi tuttavia è questo l'elemento che spinge il traduttore verso un testo e ne alimenta la «curiosità». Ancora una volta è la «volontà di capire» il testo e di indagarlo che fa scattare la molla della traduzione. Così Sereni sempre nella recensione a Giudici:

Certo, alla base di un simile ardimento c'è l'attitudine del poeta in proprio, alimentata dalla volontà di capire, che consente dalla graduale familiarità con segni, sillabe, suoni e misure in un primo tempo estranei. In quanto all'affinità rifiutata o messa in dubbio, non è riconducibile a un impulso d'origine quanto a una sorta di coincidenza finale che consente al lettore di riconoscere la mano, il tocco del poeta che si è accinto all'impresa di tradurre un altro poeta. ⁶²⁵

L'«affinità» quindi non è affatto per Sereni la condizione necessaria alla traduzione, ma è quanto ne consegue: quella «coincidenza finale» che permette al traduttore di far proprio il testo e di lasciarvi traccia del proprio lavoro. Osserviamo anche in questo caso (come già in *E dopo Mallarmé chi c'è?*) nelle parole di Sereni, poeta e traduttore di grande talento, che sembra impossibile la totale sovrapposizione con il testo originale. Tale riflessione, oltre a essere motivata dalla lunga esperienza traduttiva di Sereni, potrebbe anche risentire del dibattito intorno alla traducibilità o all'intraducibilità di un testo, che negli anni Ottanta cominciava a svilupparsi, per quanto Sereni abbia sempre rivendicato la propria estraneità a ogni «decisione preventiva», a ogni «disegno organico», o «ricognizione preliminare». ⁶²⁶

⁶²³ Cfr. *Al loro servizio, con poesia*, cit., pp. 450-451.

⁶²⁴ Elisa Donzelli assume la «distanza» come categoria interpretativa della saggistica di Sereni e di *Lecture preliminari* in particolare (Cfr. E. Donzelli, *Del lontano e del distante. Aspetti della saggistica di Vittorio Sereni*, in *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 305-333).

⁶²⁵ Cfr. *Al loro servizio, con poesia*, cit., pp. 450-451.

⁶²⁶ Cfr. MSM, cit., p. VIII.

In parte differente è il caso degli *Appunti di lettura* del '79 sull'*Illusion comique* di Corneille,⁶²⁷ da lui tradotti su impulso del regista Walter Pagliaro. Nel paragrafo conclusivo Sereni si sofferma sul rapporto con il testo, peculiare poiché la traduzione in questo caso è destinata alla rappresentazione scenica, che ne determina una certa ambivalenza:

Nient'altro che una trascrizione il più possibile corretta, se non proprio fedele, è ciò che il traduttore presume di aver dato. Da una parte; e per l'altra, un *servizio* alla rappresentazione teatrale e in particolare al regista e animatore della stessa, Walter Pagliaro, sapendo in anticipo che tagli vistosi, ma inevitabili, sarebbero stati effettuati e persino inversioni a loro volta inevitabili nell'ordine delle scene e degli episodi.⁶²⁸

Si osservi che che, pur ammettendo possibili interventi radicali sul testo per esigenze connesse alla rappresentazione teatrale, la traduzione tuttavia qui è detta la «trascrizione più possibile corretta» dell'originale, ed è definita di «servizio». Una posizione che risente della destinazione del lavoro: in questo caso infatti vengono meno elementi che Sereni ritiene centrali, come il valore conoscitivo e la sovrapposizione inevitabilmente imperfetta tra il testo di partenza e quello tradotto. Nel '79 tali elementi erano già ben chiari a Sereni, come dicono inequivocabilmente *La musica del deserto* (1961) e, soprattutto, *I Feuilletts d'Hypnos* (1968), i due scritti rispettivamente su Williams e Char entrati con il debito rilievo in *Lecture preliminari*. In particolare in *Feuilletts d'Hypnos* Sereni, facendo proprie le parole di Caproni, definiva la traduzione un'«imitazione italiana», una «traslazione» del testo originale,⁶²⁹ in modo evidentemente

⁶²⁷ Cfr. *Appunti di lettura*, «Piccolo Teatro di Milano», a. II, n. 4, luglio 1979, pp. 8-9; poi in forma ampliata in P. Corneille, *L'illusione teatrale*, traduzione di V. Sereni, appunti di regia di Walter Pagliaro, Milano, Guanda, «Quaderni della Fenice», agosto 1979, pp. 149-154 (raccolti quindi in data postuma in SG, pp. 104-111; ora in PP, pp. 949-954). Sereni nella *Premessa* al *Musicante di Saint-Merry* più volte citata spiega: «Debbo [...] al regista Walter Pagliaro la domanda di fornitura di un testo italiano per l'allestimento dell'*Illusion comique* di Pierre Corneille» (cfr. pp. VI-VII). Così ancora Sereni nella *Nota bibliografica* del volume del *Musicante*: «La *pièce* è andata in scena per la prima volta in Italia a Venezia il 17 luglio 1979 con la regia di Walter Pagliaro e nella mia traduzione. Ha avuto repliche in varie città italiane durante l'estate e l'autunno dello stesso anno, concludendo il proprio ciclo di rappresentazioni al Piccolo teatro della Città di Milano» (cfr. p. XII).

⁶²⁸ Cfr. *ivi*, p. 954.

⁶²⁹ Queste le parole di Caproni che Sereni riporta nella nota a Char: «Dico imitazione – scriveva Caproni nella prefazione a *Poesia e prosa* – perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si tratta di poesia traslata, una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio» (cfr. LP, p. 99).

dissimile da quanto scrive a proposito del testo di Corneille. Ma ripetiamo che la diversa funzione e destinazione pratica è dirimente e mostra una intelligente duttilità del nostro traduttore d'eccezione.

Proprio per le diverse premesse Sereni mise a fuoco alcuni aspetti della traduzione che altrove rimangono in ombra. In primo luogo l'incidenza del testo sull'opera del traduttiva:

Non meno inevitabile, così ci è parso, è stata la decisione di rendere l'eco dei versi alessandrini, malgrado il rischio di incorrere nella filastrocca, nella tiritera, nella cantilena, nella lagna. Una volta presa tale decisione, un implacabile quanto invisibile metronomo va a installarsi nella mente del traduttore, gli contagia la piega dei pensieri e il ritmo del discorso, tanto che dopo un po' è più facile assecondarlo che non assumersi la responsabilità di sgarrare. Prova ne sia l'imbarazzo con cui il traduttore è venuto a trovarsi ogni volta che il tono e le situazioni volgevano al serio (al serio) e il passo da commedia traveficava in tragedia (o in pseudotragedia).⁶³⁰

Il «ritmo del discorso», ovvero, nello specifico l'alessandrino, del testo francese grava sulla traduzione tanto da determinarne alcuni esiti, talvolta persino in contrasto con gli eventi messi in scena. L'incidenza dell'aspetto formale nella traduzione secondo Sereni può risultare tanto decisivo che il traduttore fatica a sottrarvisi:

Dovrebbe essere chiaro che la questione posta da un testo che di *poetico* ha poco o niente dal punto di vista della lirica, e ne ha invece dal punto di vista dell'invenzione e della struttura, era una questione di dosature e di equilibri.⁶³¹

Appunti di lettura, per quanto commenti in modo abbastanza puntuale il lavoro traduttivo su Corneille, rimane un caso isolato nell'interessante, ma non nutrito, nucleo di prose critiche in cui è affrontato il complesso problema della traduzione. A prevalere nella riflessione di Sereni non è certo l'analisi dei metodi traduttivi, né tantomeno degli aspetti teorici, ma più in generale le ragioni che lo hanno mosso a queste operazioni e che, sulla scorta dell'affermazione di Solmi più volte richiamata, ha magistralmente sintetizzato nella già ricordata *Premessa* al *Musicante di Saint-Merry*, che riportiamo per l'incisività e la chiarezza:

⁶³⁰ Cfr. PP, pp. 954.

⁶³¹ *Ibidem*.

Mi è capitato più di una volta di richiamarmi a una frase di Sergio Solmi: «La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduto l'occasione lirica irrimediabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello di altra lingua». Ma capita anche di pensare, per certi testi, che il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli [...]. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere.⁶³²

⁶³² Cfr. MSM, cit., pp. VII-VIII.

CAP. IV QUALCHE CENNO E QUALCHE DATO SULLE PRINCIPALI COLLABORAZIONI DI SERENI A GIORNALI E RIVISTE (1938-1982).

Nella sua lunga attività critica e di recensore Vittorio Sereni non intervenne quasi mai in modo stabile su giornali e riviste, infatti le sedi che accolsero nuclei consistenti di suoi interventi furono in definitiva poche con collaborazione concentrata in periodi di tempo piuttosto limitati. Al contrario, la sua attività critica vede un numero alto di collaborazioni sporadicamente presenti su numerose riviste e giornali.⁶³³

IV.1. *Gli anni di «Corrente di Vita Giovanile» (1938-1939)*

I primi scritti di Sereni apparvero nel 1938 su «Corrente»⁶³⁴ (1 gennaio 1938-31 maggio 1940),⁶³⁵ la rivista fondata dal giovanissimo Ernesto Treccani e condiretta con Nicola Moneta. Sereni ne fu redattore dal maggio 1938 fino alla chiamata alle armi nel 1939.⁶³⁶ «Corrente» aggregò molti esponenti del gruppo

⁶³³ Sono svariatissime le sedi sparse, maggiori, minori e minime, su cui intervenne Sereni sporadicamente (come segnala la *Bibliografia* di Barbara Colli, cit.). Ne citiamo alcune cui non hanno attinto né LP né Giulia Raboni in *Poesie come persone*, né la nostra selezione. «Questi giorni», «La luna di Parma», «La Fiera Letteraria», «Le Carte Parlanti», «L'Italia che scrive», «La frusta libera», «Provincia», «Liberata Stampa», «Quarta dimensione», «La Gazzetta di Parma», «L'Approdo», «Cinema nuovo», «Casabella», «I poeti illustrati», «La rassegna della letteratura italiana», «La Situazione», «Almanacco Letterario Bompiani», «Il menabò di letteratura», «Vetrina di poesia e arte», «Terzo programma», «Il Bruttanome», «Il tornasole», «Nuovi Argomenti», «Vie Nuove», «Crisi e letteratura», «Corriere d'informazione», «L'Unità», «L'Espresso», «Letteratura», «Paragone», «Il confronto», «Corriere della Sera», «Il Giorno», «Arte e poesia», «Il bimestre», «Le arti», «Cenobio», «Storia illustrata».

⁶³⁴ La rivista chiamata inizialmente «Via Giovanile» dal 15 ottobre 1938 mutò nome in «Corrente di Vita Giovanile» e dal 28 febbraio 1939 ancora in «Corrente» (cfr. *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, cit., pp. 95-96).

⁶³⁵ Tutti gli interventi che apparvero in questa sede (*Su Alfonso Gatto, Antonia Pozzi, Breve risposta non richiesta ma necessaria al Prof. Russo e al Sig. Villaroel e Chiarimento a Luigi Russo*) sono orientati – a esclusione del breve ricordo di Antonia Pozzi – in direzione degli ermetici, con l'analisi della poesia di Alfonso Gatto e, soprattutto, la replica all'intervento di Giuseppe Villaroel in difesa della poesia definitiva approssimativamente "oscura" dal critico, con chiaro intento mistificatorio nei confronti della poetica ermetica (Cfr. a questo proposito il paragrafo della tesi III.4 *I rapporti con l'Ermetismo*, pp. 150-157). Tali scritti sono stati qui raccolti in *Testi*, pp. 209-213; 217-218; 219-220.

⁶³⁶ Sereni collaborò alla rivista per la prima volta per il numero del 15 maggio 1938, come conferma la lettera ad Anceschi del 25 aprile di quell'anno: «Ti scrivo per *pregarti* di mandare al più presto l'articolo di cui ho bisogno per il numero del 15 maggio. Ricorda che ne ho bisogno assolutamente *non oltre* il 4 maggio» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 52).

banfiano⁶³⁷ che vi trovarono uno spazio indipendente dalla propaganda fascista e un contesto culturalmente favorevole. Ricorda Alfredo Luzi:

Questo giornaleto nato per iniziativa di un giovane diciassettenne, Ernesto Treccani, studente del Politecnico [...] si definiva come uno spazio d'indipendenza intellettuale voluto da un gruppo di giovani studenti, con una chiara impronta di anticonformismo che derivava dallo svolgersi l'esperienza fuori dalla struttura organizzativa dei GUF [...] con l'intervento di alcuni allievi di Banfi, di Sereni, De Grada e altri, «Vita Giovanile» [...] perdeva il suo carattere d'ingenuo spontaneismo giovanile per configurarsi come una rivista attenta soprattutto a sostenere un discorso culturale organico con la politica e, in senso più lato, con la storia, un dibattito sull'arte che superasse il criticismo specialistico per divenire etica della funzione.⁶³⁸

Anche grazie a Sereni,⁶³⁹ la rivista fu vicina tanto alle istanze della fenomenologia, secondo l'impostazione propria dei banfiani,⁶⁴⁰ quanto alla sensibilità ermetica allora fervidamente vigente, pubblicando con larghezza testi poetici. In particolare Sereni si dimostrò attento a dare maggiore visibilità nella rivista alle opere che riteneva più significative. Indicativa a questo proposito è la vicenda legata a *Poesia* di Attilio Bertolucci, la cui pubblicazione trascurata causò il forte malumore di Sereni nei confronti della redazione. Così si giustifica nella lettera a Bertolucci del 5 novembre 1938:

quanto alla tua poesia – di cui avrei voluto parlarti con molta calma – l'ho spedita subito a quelli del giornale, pregando di pubblicarla solo quando io l'avessi ritenuto

⁶³⁷ Cfr. il paragrafo della tesi I.6 *La «scuola di Milano»: qualche dato dalla parte di Sereni e l'incidenza della formazione fenomenologica*, pp. 33-48.

⁶³⁸ Cfr. *Corrente di Vita Giovanile*, cit., pp. 21-22.

⁶³⁹ Il delicato lavoro di redattore è testimoniato da una lettera ad Anceschi databile tra il 25 aprile e il 23 maggio del 1938: «Caro Luciano, per questo numero pazienza. Siamo già al completo o quasi (un articolo di Ferrata, uno di Jacobbi, una poesia di Gatto. Ammira una volta di più la mia diplomazia). Mi ha scritto Falqui una lettera molto simpatica e laudativa. Dice che collaborerà. Vedi che mucchi insperati, nonostante un direttore cretino, il titolo disastroso, l'inizio traballante» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 53).

⁶⁴⁰ Cfr. M. Ciccuto, *Sereni, «Corrente» e il pensiero materiato in immagini*, Pisa-Roma, Ettore Serra Editore, 2009; cfr. inoltre C. Scarpati, *La poetica di Vittorio Sereni*, in *Studi sulla cultura lombarda*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, vol. II, pp. 260-278. Di grande interesse anche G. Benvenuti, *L'esperienza di «Corrente di Vita giovanile»*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, 1983, vol. II, pp. 999-1019; G. Bonfanti, «Corrente» e la letteratura, «Autografo» 24 (1991), pp. 53-69; G. Desideri, «Corrente» nell'ermetismo e contro, «La Rassegna della letteratura italiana» 1-2 (1978), pp. 183-190; S. Crespi, *L'esperienza del periodico milanese «Corrente»*, «Otto/Novecento» 2 (1977), pp. 23-39; E. Paccagnini, *La letteratura in «Corrente»*, in *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, a cura di M. Pizziolo, Milano, Skira, 2003, pp. 139-152; *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930-1945*, a cura di M. Pizziolo, Milano, Skira, 2008.

opportuno. Invece con molto stupore – appena arrivato a Milano – ho capito che era stata pubblicata indecentemente in un numero che nemmeno si sono curati di spedirmi. Ti prego molto vivamente di scusare. Nel frattempo il giornale è andato a rotoli,⁶⁴¹ data la mia assenza e altri fatti che qui non ti posso raccontare.⁶⁴²

Non fu l'unica occasione di dissenso: anche una lunga lettera di Sereni ad Anceschi, 19 febbraio 1939, è motivata proprio dalle accese rimostanze dell'amico per la mancata pubblicazione del proprio scritto.⁶⁴³ Nella lettera Sereni, oltre a spiegare un certo disordine redazionale, mette in rilievo la difficoltà a occuparsi della rivista in modo continuativo:

Come tu sai, io ho scoperto del tuo articolo quando m'hai telefonato tu. E nemmeno Bruni m'aveva riferito della tua intenzione di mandare qualcosa per il numero speciale e neppure De Grada m'aveva detto d'averti espressamente invitato [...]. Non è un mistero per nessuno che io in questo periodo non mi occupo che pochissimo del giornale.⁶⁴⁴

La sua posizione piuttosto defilata e le divergenze con la redazione perdurarono nei mesi successivi, forse anche l'impostazione politico-culturale della rivista che divenne più convintamente antifascista anche grazie alla presenza di Banfi.⁶⁴⁵ Secondo Sereni allora, come lui stesso si definì, piuttosto «insensibile politicamente», certe imprudenze marcatamente antifasciste potrebbero mettere a rischio la rivista e potrebbero spingere a farla chiudere.⁶⁴⁶ In difficoltà Sereni

⁶⁴¹ «Vita Giovanile» terminò con il numero del 30 settembre 1938, su cui era stata pubblicata *Poesia* di Bertolucci, riprese il 15 maggio 1938 come «Corrente di Vita Giovanile» (cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 27).

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ Il riferimento è al numero del 28 febbraio 1939, su cui non comparve l'intervento di Anceschi (cfr. *Corrente di Vita Giovanile*, cit., pp. 226-237).

⁶⁴⁴ Cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 59-60.

⁶⁴⁵ Sereni, più cauto di altri redattori della rivista (Giovanni Treccani e Raffaele De Grada *in primis*) non apprezzò il tono marcatamente antifascista di alcuni interventi, così in una lettera del 3 giugno 1938 a Bertolucci: «qui la cosa si sta facendo difficile coll'avanzare del caldo, e poi per il disaccordo più o meno latente col figlio di Treccani e anche con gli altri redattori, De Grada compreso [...]. In più De Grada risponde al Perseo con gusto molto dubbio [...] e lascia passare in un articolo di Marchioni il nome di Sassu, prigioniero politico, fra i giovani artisti più esteticamente e moralmente rappresentativi. Così i nemici hanno buon gioco e ci faranno chiudere il giornale un giorno l'altro per le bravate del signor Raffaellino» (cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 22).

⁶⁴⁶ Così Sereni nella conversazione tenuta al Gabinetto Vieusseaux il 6 marzo '68: «È chiaro che personalmente facevo parte della categoria dei letterati, e cioè di un certo “coté” di inconsapevolezza, che puntava sui valori della letteratura, probabilmente ignorando che c'erano anche altri valori [...]. È un modo per dire che c'era in noi una forma di insensibilità politica, per dirlo in termini molto generici. Ma questo è soltanto un “coté” di “Corrente”, un “coté” del quale io ho fatto parte» (cfr. *Il movimento milanese di «Corrente*

interrompe il pesante lavoro redazionale, come si legge nella lettera a Bertolucci del 3 giugno 1939:

Per cui – visto e considerato che il numero è stato fatto senza che quasi io ne sapessi niente e che io non l'avrei fatto addirittura o l'avrei fatto diverso – mi sono chiesto se è giusto che io continui a prendermi la responsabilità d'una cosa che non è fatta da me sia per la mancanza di tempo sia per mancanza d'attitudine ad «imprese» letterarie. Così ho scritto una lettera a Treccani (un vero memoriale) manifestando la mia fermissima intenzione di non occuparmi più di *Corrente* se non in qualità di saltuario collaboratore. Naturalmente è successo un pandemonio e adesso si tenta di accomodare al cosa. Certo è che fra due numeri al più tardi il mio nome sparirà dalla redazione.⁶⁴⁷

Nel 1940 la rivista fu chiusa in concomitanza con l'inizio della guerra (10 giugno), in quanto ritenuta avversa al Regime. Tuttavia il gruppo di intellettuali che aveva preso parte all'esperienza non si disperse e diede vita alle Edizioni di *Corrente*, per cui come è noto nel '41 uscì *Frontiera*, a riprova del legame ancora vivo tra Sereni e l'ambiente di «*Corrente*».

IV.2 «*Tempo*» (1940-1941)

A esclusione di «*Corrente*», dove però a fronte del forte impegno come redattore gli interventi di Sereni furono poco numerosi, prima della guerra la sua presenza in altre riviste fu poco attiva e concentrata in poche sedi: la fiorentina «*Campo di Marte*»,⁶⁴⁸ vicina agli ermetici, su cui pubblicò solo *Discorso di Capo d'Anno*,⁶⁴⁹ e «*Tempo*»,⁶⁵⁰ che vide i suoi radi interventi nel biennio 1940-1941,⁶⁵¹

di Vita Giovanile», e *l'ermetismo*, «*L'Approdo letterario*», a. XIV, n. 43, luglio-settembre 1968, pp.79-100).

⁶⁴⁷ Cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 29.

⁶⁴⁸ Sereni pubblicò sulla rivista fiorentina solo due interventi nella prima metà del gennaio 1939: *Discorso di Capo d'Anno* (1 gennaio 1939, p. 6) e *Giorno di Sant'Anna* (15 gennaio 1939, p. 3).

⁶⁴⁹ Cfr. *Discorso di Capo d'anno*, cit., pp. 215-216.

⁶⁵⁰ Il settimanale «*Tempo*», che ricordava nella formula lo statunitense «*Life*» per la consistente presenza della fotografie e soprattutto per l'apertura all'arte, intesa in ogni sua forma, dal cinema, alla letteratura, alle arti figurative (cfr. *Giornalismo italiano 3: 1939-1968*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1893-1894). Anche se fu attaccato dai più intransigenti esponenti del fascismo, che lo accusavano di prendere a modello un giornale americano (il caso più noto fu la denuncia di «*esterofagia*» del «*Tevere*» di Telesio Interlandi), riuscì tuttavia a mantenere buoni rapporti con il Regime (cfr. E. Decleva, *Mondadori*, Torino, UTET, 1993).

⁶⁵¹ Sereni pubblicò sulla rivista: *In margine alle «Occasioni»* (a. IV, n. 62, 1 agosto 1940, p. 45) sulla seconda raccolta di Montale, «*Campi elisi*» (a. IV, n. 77, 14 novembre 1940, p.

tra cui però uno molto notevole accolto in *Lecture preliminari: In margine alle «Occasioni»*.⁶⁵²

Sereni, legato da amicizia ad Alberto Mondadori aveva fondato e voluto l'innovativo «Tempo», collaborò al giornale dal 1940 al 1941, con l'incarico di recensire libri di poesia. La preferenza di Sereni per gli autori contemporanei è confermata, oltre che dalle citate recensioni a Montale, Sinisgalli, Luzi e Roberto Rebora, anche dalla disponibilità verso Quasimodo, quando Anceschi gli suggerì di recensire i *Lirici Greci*. Così in una lettera ad Anceschi del 3 febbraio '41:

Avevo già pensato a suo tempo di recensire i *Lirici Greci*. Ma ero convinti che su "Tempo" ne avessero già parlato durante il mio periodo di richiamo. Ne parlerò a Tofanelli anche quando verrò a Milano e vedremo cosa sarà possibile combinare.⁶⁵³

Nel 1941 gli fu offerto un «posto [...] molto ben retribuito e di *suo* assoluto gradimento»⁶⁵⁴ presso «Tempo», ma che declinò per la saltuarietà con cui riusciva a svolgere il lavoro, anche per una perplessità di fondo sull'opportunità del proprio diretto coinvolgimento, come spiega ad Anceschi in una lettera del 22 aprile '41:

Altre notizie: ho intenzione di non proseguire il lavoro di recensione per "Tempo". Mi spiace per i soldi che perdo, ma è meglio non fare un lavoro piuttosto che farlo così pigramente. E poi, un poeta che parla d'altri poeti...⁶⁵⁵

IV.3 «Avanti!» (1945; 1966)

Dopo la guerra gli interventi giornalistici di Sereni apparvero molto più assiduamente e interessarono moltissimi periodici perlopiù italiani e svizzeri di area ticinese.⁶⁵⁶

39) e *Poeti nuovi* (a. V, n. 77, 27 marzo-3 aprile 1941, p. 38) su Mario Luzi e Roberto Rebora. Sereni aveva inoltre intenzione di riservare una recensione all'amico Alessandro Parronchi (così in una lettera del 17 marzo '41: «Forse saprai che "Tempo" mi ha passato l'incarico di recensire libri di poesia. Io ho fatto male ad accettare, perché non sono adatto. Settimana prossima uscirà una recensione a Luzi, mal riuscita per ragioni di spazio. Presto recensirò anche il tuo libro: perdonami...»); cfr. *Sereni-Parronchi*, p. 20), ma il testo non venne mai pubblicato. Le recensioni mostrano l'interesse di Sereni per la poesia contemporanea e in particolare per gli autori più vicini: Luzi, Rebora e Sinisgalli, cui era legato anche da amicizia.

⁶⁵² Cfr. *In margine alle «Occasioni»*, «Tempo», cit.

⁶⁵³ Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 89.

⁶⁵⁴ Cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 16.

⁶⁵⁵ *Sereni – Anceschi*, p. 106.

⁶⁵⁶ Tra le collaborazioni di Sereni con le riviste svizzere il caso più rilevante è quello dell'«Illustrazione Ticinese», con cui il poeta collaborò solo due anni, dal 3 maggio 1947 al 12 febbraio 1949. Curò la rubrica «Cronache milanesi», firmata con i due pseudonimi «Didimo» o «Maurizio». Anche se in un arco di tempo piuttosto ristretto, vi furono pubblicati cinquantaquattro testi di misura per lo più breve: nove narrano nella forma di saggio o racconto le vicende della guerra tra il 1940 e il 1943, fino al momento della cattura a Paceco. I testi sono firmati questa volta «Tenente X» e hanno titolo *Una guerra non combattuta*. Stefano Giovannuzzi individua lo stretto legame che intercorre tra DA¹ e queste prose, che chiariscono gli antefatti e delle vicende entrate nei versi di DA¹, tanto da far supporre quasi un ripensamento dell'ultima raccolta poetica: «In questo caso la sovrapposizione, o meglio l'inevitabile cortocircuito fra due modalità alternative d'espressione, assumerebbe un'evidenza allarmante per il lettore che le ponesse a confronto. Al punto di interrogarsi sul perché Sereni stia ristrutturando in una versione narrativa materiali che nel volume di poesie di un anno prima si erano già depositati in forma lirica, e di un lirismo niente affatto esausto, compatto e robustamente ancorato ai modelli degli anni Trenta. Lo si potrebbe leggere come un attacco contro la poesia che si scatena inconsulto all'interno dell'officina, solo in parte contenuto dall'autore, appunto sfocando la propria identità» (cfr. S. Giovannuzzi, *Sereni: dalla prosa agli Immediati dintorni*, «Filologia e critica» 3 (2002), pp. 399-429). I restanti quarantasei testi, invece, propongono uno spaccato della vita milanese negli anni del dopoguerra, che toccano alcune tematiche nodali di quel periodo e, più in generale, della riflessione sereniana: la politica, con riferimenti puntuali agli avvenimenti del biennio 1946-1948, alla disillusione di molti intellettuali che era seguita alla fine della guerra per il venir meno della vivacità del dibattito; lo sport, con una particolare attenzione al calcio e al ciclismo, il cui lessico è trasposto anche in ambiti differenti, come, ad esempio, il Premio «Libera Stampa»; la cultura, con una particolare attenzione ai premi letterari (Bagutta e «Libera Stampa»), a eventi che animarono la vita culturale cittadina come l'apertura del Piccolo Teatro, o alle iniziative della Casa della Cultura. Nei testi le tematiche si intrecciano e, come osserva Georgia Fioroni, registrano i mutamenti in atto in questi anni, quasi precludendo alla grande novità di SU¹: «I testi dell'«Illustrazione Ticinese» potrebbero costituire [...] una sorta di preparazione tematica (e forse anche linguistica) agli *Strumenti umani*. Il terzo libro di Sereni è la raffigurazione esemplare di quasi un ventennio (1947-1965) di storia italiana: qui i valori del singolo entrano in contatto con i valori collettivi, e l'io tenta con difficoltà di interrogare e affrontare un mondo rinnovato» (cfr. G. Fioroni, *Vittorio Sereni e la Svizzera. Gli «immediati dintorni» della poesia*, «Otto/Novecento», 3 (2013), pp. 165-178). Gli articoli dell'«Illustrazione Ticinese» sono stati raccolti da Georgia Fioroni che ne sta allestendo l'edizione. Le altre collaborazioni di Sereni con i giornali ticinesi furono meno assidue. Sul quotidiano «Libera Stampa» Sereni pubblicò tra il 1945 e il 1954 cinque recensioni: *Funzione rispetto alla società* del 28 settembre 1946, «*Diario d'un uomo deluso*» di William N. P. Barbellion del 6 febbraio 1948, «*Mestiere da vagabondo* di Vasco Pratolini del 25 marzo 1948, *Il Dostoevskij di Remo Cantoni* del 16 luglio 1948 e *Poesie di Alfonso Gatto* del 17 luglio 1951 (cfr. F. Soldini, «*Rapsodia elvetica*», un testo «ticinese» di Vittorio Sereni, in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di P. Di Stefano e G. Fontana, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1993, pp. 271-277). Sette testi, invece, furono editi su «La Scuola» di Bellinzona. La collaborazione con il giornale iniziò nel marzo 1948, quando, a seguito del ciclo di lezioni *Il pubblico della poesia* che Sereni tenne per Radio Monteceneri, fu pubblicato sul giornale *I morti coerenti di Spoon River* nel numero di aprile (il testo fu raccolto poi in SG e ora in PP). Gli altri interventi di Sereni in questa sede ripropongono alcuni scritti già usciti in Italia: *Gli uccelli sono un miracolo* e *Peripezie di un manoscritto* furono prima pubblicati su «Milano-sera» (21-22 aprile e 5-6 maggio 1951) e poi ripresi sul giornale ticinese (agosto e settembre 1951). Al contrario, *Il cortegiano 1950* fu pubblicato prima in Svizzera (agosto 1950) e poi su «Milano-sera» (3-4 novembre dello stesso anno). Diverso è il caso di *Tramonto dello scrittore professionale?* e *Rimbaud a Lugano* che furono editi solamente sulla «Scuola» rispettivamente nel settembre '49 e nel febbraio '50, quest'ultimo fu poi raccolto successivamente in SG, pp. 24-27 (riporto *Tramonto dello scrittore professionale?* in *Testi* alle pp. 221-223). Infine la prosa *Pascoli-Leopardi polemica indiretta*, che uscì per le edizioni della «Scuola» nel 1957 (cfr. *Celebri polemiche letterarie*, Mendrisio, Ed. La Scuola, 1957, pp. 219-229) fu ripubblicata

Tra le prime collaborazioni di questi anni si segnalano quelle con l'«Avanti!» e con «La Rassegna d'Italia».

Sull'«Avanti!», che aveva ripreso la pubblicazione ufficiale solo nel 1944 dopo la liberazione di Roma e di cui il 26 aprile 1945 era stata inaugurata la sede milanese,⁶⁵⁷ Sereni pubblicò tre interventi. I primi due sullo scorcio del 1945: *Civiltà delle lettere*,⁶⁵⁸ recensione all'opera omonima dell'amico Luciano Anceschi;⁶⁵⁹ e *Funzione rispetto alla società*,⁶⁶⁰ sul ruolo e sulla funzione della cultura nel primo dopoguerra. Il terzo intervento uscì dopo molti anni, il 20 marzo 1966:⁶⁶¹ è *La stagione violenta*, un profilo di Apollinaire, tanto rappresentativo che Sereni lo inserì in *Lecture preliminari*.

IV. 4 La «Rassegna d'Italia» (1946-1949)

Più significativa e più coinvolgente, la partecipazione alla «Rassegna d'Italia»,⁶⁶² cui Sereni cominciò a collaborare nel 1946 sotto la direzione di Francesco Flora, pubblicando *Male del reticolato*⁶⁶³ e *La poesia italiana contemporanea*.⁶⁶⁴ Ne divenne redattore nel 1949 insieme ad Anceschi, Bo, Ferrata e Paci.⁶⁶⁵ La direzione era passata quell'anno a Sergio Solmi, che aveva

sul «verri» 1 (1958) con titolo *Pascoli e Leopardi* e poi ripresa dopo la morte di Sereni in SG.

⁶⁵⁷ Cfr. *Giornalismo italiano* 3, cit., p. 1861.

⁶⁵⁸ Cfr. *Civiltà delle lettere*, «Avanti!», 11 dicembre 1945, p. 2; poi in «Il mondo unito», a. I, n. 9, 28 febbraio 1946, p. 3.

⁶⁵⁹ Cfr. L. Anceschi, *Civiltà delle lettere*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1945.

⁶⁶⁰ *Funzione rispetto alla società* (con soprattitolo *Dove va la cultura?*), «Avanti!», 16 dicembre 1945, pp. 1-2; poi in «Libera Stampa» il 28 settembre 1946 su «Libera Stampa» (p. 3), a riprova dell'intenso rapporto e interscambio tra le pubblicazioni italiane e svizzere che allora caratterizzò il lavoro di Sereni.

⁶⁶¹ Cfr. *La stagione violenta*, «Avanti!» 20 marzo 1966, p. 7, insieme alle traduzioni di Sereni di *Pont Mirabeau* e *La ciocca ritrovata*; poi in LP, pp. 91-96 in forma lievemente ridotta; poi in SG, pp. 71-76; poi in PF, pp. 17-20; ora in PP, pp. 879-883.

⁶⁶² Per un profilo della rivista e in particolare sulla sua pretesa impostazione crociana cfr. A. Carrannante, *La «Rassegna d'Italia» (1946-1949) fra antico e nuovo*, «Otto/Novecento» 2 (2014), pp. 59-86; Id., *Una rivista da studiare: La «Rassegna d'Italia» (1946-1949) (con l'indice dei collaboratori)*, «Bibliotech» 1 (2006), pp. 148-188 e R. Solmi, *La Rassegna d'Italia 1946-1949*, in *Milano com'è*, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁶⁶³ *Male del reticolato*, «La Rassegna d'Italia» a. I, n. 5, maggio 1946, pp. 56-59; poi ripreso in ID¹, pp. 29-36; poi in ID², pp. 16-20; poi in TP, pp. 20-24; ora in PP, pp. 573-577.

⁶⁶⁴ *La poesia italiana contemporanea*, «La Rassegna d'Italia» a. I, n. 9, settembre 1946, pp. 106-110 (trascrizione della relazione tenuta al Congresso delle Lettere e delle Arti della Galleria Bergamini di Milano del 16-24 maggio 1946).

⁶⁶⁵ Cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 20.

preso il posto di Flora.⁶⁶⁶ I carteggi testimoniano il maggiore coinvolgimento di Sereni, a partire dall'inizio del '49. Infatti in una lettera del 2 gennaio '49 a Parronchi annunciava:

Non è escluso che Solmi prenda la direzione della "Rassegna d'Italia"; in tal caso la redazione sarebbe formata da Bo, Ferrata, Anceschi e me.⁶⁶⁷

A riprova, riportiamo uno stralcio della lettera del 2 gennaio a Saba, mostrandogli l'interesse della redazione per la pubblicazione di qualche suo testo:

Non è escluso che mi occupi con Solmi, Ferrata eccetera della redazione della rivista «La rassegna d'Italia», che Flora ha abbandonato. Le trattative sono a buon punto e anzi le avremmo già mandato l'invito a collaborare se ancora non fossimo assai incerti circa la parte economica della questione, risolta la quale si potrebbe sperare di fare una discreta rivista.⁶⁶⁸

Sereni confermò l'incarico il successivo 10 gennaio, come affiora nuovamente da una lettera a Parronchi in cui chiedeva all'amico altro «materiale» per la pubblicazione:

La "Rassegna d'Italia" si fa. Che Dio ce la mandi buona. Aspettiamo materiale da voi. Tra il vecchio materiale c'è una tua recensione al Vannantò. La pubblicheremmo senz'altro se non ci fosse il rischio di utilizzare cose non più attuali (il libro non è del '47? Due anni ormai...)⁶⁶⁹

A fronte di una scarsa presenza in prima persona sulle colonne della rivista (nel 1949 Sereni vi pubblicò solamente la recensione *Sergio Antonielli: «Il campo 29»*,

⁶⁶⁶ Nell'editoriale del 1 gennaio 1949 firmato "La Direzione", Solmi annunciava continuità con «il carattere antologico e documentario» voluto da Flora e maggiore approfondimento dei «problemi cruciali della cultura italiana d'oggi» (cfr. «La Rassegna d'Italia», a. IV, n. 1, gennaio 1949).

⁶⁶⁷ Cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 155.

⁶⁶⁸ Cfr. *Sereni – Saba*, p. 113. L'invito fu accolto da Saba, che il 5 gennaio scrisse a Sereni: «Non so cosa pensare della "Rassegna d'Italia". Ne penserei bene se, con la nuova direzione, assumesse il carattere e magari il sottotitolo di "Rivista dei quattro cialtroni". Di pronto da pubblicare avrei solo una poesia. Comunque, riceverò volentieri l'invito» (cfr. *ivi*, p. 116). Saba inviò *Quest'anno...* a Sereni per la pubblicazione il 18 gennaio '49 («Caro Vittorio, Sergio Solmi mi ha mandato un telegramma per avere una mia poesia. Io non ricordo l'indirizzo di Sergio e penso che sei stato tu a dirgli che avevo una poesia inedita disponibile. Così la spedisco a te [...]. La nota in calce mi sembra indispensabile. Infatti io ho dato questa poesia – insieme ad altre sugli uccelli a "Botteghe Oscure", riservandomi però di pubblicarla prima altrove. Il numero colle mie poesie deve uscire ad Aprile, e credo [...] che la "Rassegna d'Italia" farà in tempo a farla uscire prima», cfr. *ivi*, p. 119).

⁶⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 229.

poi in *Lecture preliminari*),⁶⁷⁰ i carteggi attestano la sua centralità nella redazione. Insieme a Solmi Sereni cercò costantemente nuove collaborazioni che permettessero il rilancio e la sopravvivenza della «Rassegna», ottenendo prestigiose adesioni.⁶⁷¹ Un caso esemplare è quello di Ungaretti, cui Sereni si era rivolto già all'inizio del '49. Ma ripercorriamo la vicenda per sommi capi per gli interessanti sviluppi. Sereni in una lettera del 22 gennaio scrive:⁶⁷²

Penso che avrà ricevuto l'invito alla "Rassegna d'Italia" che esce rinnovata sotto la direzione di Solmi, coadiuvato da Bo, Anceschi, Ferrata e me. Spero che vorrà ricordarsi di noi il più presto possibile.⁶⁷³

L'invito fu accolto da Ungaretti, nel frattempo contattato anche da Solmi, che inviò alla redazione una stesura di una poesia ancora in fase di elaborazione (la futura *Canzone*), come si evince dalla risposta che seguì a stretto giro la lettera di Sereni:

Caro Sereni, grazie dell'invito a collaborare alla "Rassegna d'Italia". Me ne aveva anche molto gentilmente scritto Solmi. Subito a Solmi ho mandato una poesia, vecchia in parte, ma rifatta, e, in due parti su tre, nuovissima, di questi giorni. E ho fatto, di questi giorni, altri cambiamenti che prego Solmi e Te di riportare sul manoscritto.⁶⁷⁴

Ungaretti non si limitò a inviare un proprio scritto, ma nel settembre dello stesso anno propose alla redazione (e in modo particolare all'attento Sereni) la pubblicazione delle traduzioni di Giorgio Seferis a opera di Filippo Maria Pontani.⁶⁷⁵ La risposta di Sereni non si fece attendere e, proprio grazie al suo

⁶⁷⁰ Sergio Antonielli: «*Il campo 29*», «La Rassegna d'Italia», a. IV, n. 10, ottobre 1949, pp. 1077-1080; poi in LP con il titolo «*Il campo 29*», pp. 13-18; ora in PP, pp. 818-823.

⁶⁷¹ Così nella lettera del 1 agosto 1949: «Dovrei dirti molte cose a proposito della "Rassegna", la quale è stata salvata per miracolo da morte sicura, da me e da Solmi, poche ore prima della mia partenza» (cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 157).

⁶⁷² Sulla collaborazione di Ungaretti alla «Rassegna d'Italia» cfr. anche G. Palli Baroni, *Cronistoria di una collaborazione: Ungaretti, Sereni e «La Rassegna d'Italia»*, «Letteratura Italiana Contemporanea», XII, 33, maggio-agosto 1991, pp. 281 sgg.

⁶⁷³ Cfr. *Sereni – Ungaretti*, p. 25.

⁶⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁶⁷⁵ Così Ungaretti il 24 settembre 1949: «Carissimo, Pontani mi scrive la lettera che unisco. Ti sarò grato se farai il possibile per accontentarlo» (cfr. *Sereni – Ungaretti*, p. 28).

parere favorevole,⁶⁷⁶ la «Rassegna» fece conoscere per la prima volta l'opera di Seferis in Italia, creando molta attenzione intorno all'autore.

L'episodio può essere assunto a riprova del ruolo di primo piano assunto dalla «Rassegna» nel panorama culturale italiano del primo dopoguerra, nonostante la sua breve vita, e in particolare dell'impegno profuso convintamente da Sereni.⁶⁷⁷

La rivista fu chiusa improvvisamente alla fine del '49 (l'ultimo numero uscì a dicembre).⁶⁷⁸ Sereni ne diede notizia molto sinteticamente nel luglio 1950, quando pubblicò su «Milano-sera», con cui aveva appena iniziato la collaborazione, una riflessione sullo stato delle riviste del secondo dopoguerra.⁶⁷⁹

IV. 5 «Milano-sera» (1950-1951)

Gli anni Cinquanta videro un coinvolgimento maggiore di Sereni nelle redazioni di importanti giornali e riviste. La collaborazione che produsse la serie di testi più consistente fu senz'altro con «Milano-sera».⁶⁸⁰ Benché Sereni vi avesse già pubblicato *Via Scarlatti* (ancora con il titolo originario *Il colloquio*)⁶⁸¹

⁶⁷⁶ Nella lettera del 28 settembre a Ungaretti, Sereni scriveva: «Ho avuto il tuo espresso e la lettera di Pontani. Gli risponderò io stesso al più presto e farò il possibile perché sia soddisfatto al più presto; ma com'è difficile fare una rivista!» (cfr. *ivi*, p. 31).

⁶⁷⁷ Nella lettera ad Anceschi del 1 agosto '49 Sereni, pur rivendicando il ruolo-chiave assunto nella «Rassegna», lamenta alcune difficoltà del lavoro: «Dovrei dirti molte cose a proposito della “Rassegna”, la quale è stata salvata per miracolo da morte sicura, da me e da Solmi, poche ore prima della mia partenza. Adesso si continuerà, ma è urgente che ci si dia da fare per continuarla mediante l'apporto di terzi [...]. In quanto a me ho avuto la mia parte di grane: con Russo che mi ha scambiato per il caporedattore e che se la piglia con me per l'affare Benedetti. Gli ho risposto come si doveva e spero vivamente che Solmi *si decida* [...] a rispondergli a sua volta. E poi ho saputo che da varie parti si crede che sono io *a fare* la rivista, a dire sì o no. Ti prego vivamente di dire come stanno le cose ai male informati, perché è chiaro che non mi posso assumere da solo la responsabilità che ho in comune con altri» (cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 157-158).

⁶⁷⁸ A questo proposito Carrannante: «La morte della “Rassegna d'Italia” dovette accadere in maniera improvvisa, in larga misura imprevedibile, perché questo fascicolo doppio, che avrebbe segnato la fine della rivista, annunciava, nei prossimi fascicoli, numerosi e interessanti saggi dei più diversi collaboratori [...]. Finiva così il tentativo di dare voca a una visione problematica e variegata della vita intellettuale italiana, che s'andava sempre più settorializzando e inasprendo. Erano anni in cui nuovi steccati sorgevano e nuovi dogmatismi e integralismi si venivano imponendo» (cfr. *La «Rassegna d'Italia»*, cit., pp. 84; 86).

⁶⁷⁹ *Lo sport tra le muse*, «Milano-sera», 14-15 luglio 1950, p.3. Il testo è riportato in *Testi*, pp. 227-229.

⁶⁸⁰ Il quotidiano, nato a Milano nel 1945 come organo non ufficiale di sinistra in opposizione al liberale «Corriere lombardo», fu diretto prima da Michele Rago, poi da Gatto e Bonfantini, sostituiti nel 1950 da Corrado De Vita.

⁶⁸¹ Cfr. *Poesie*, p. 483.

l'8 febbraio del 1946,⁶⁸² l'inizio della collaborazione giornalistica si ebbe solo sotto la direzione di De Vita: dal luglio 1950 all'agosto 1951. Un solo anno, nel quale, con lo pseudonimo di «Longino», Sereni curò la rubrica recensoria “Il lunario delle lettere”. Come si è visto, quattro dei suoi interventi (*Viaggio nella luna*,⁶⁸³ *Il messaggio dell'ignoto*,⁶⁸⁴ *Peripezie di un manoscritto*⁶⁸⁵ e *Un poeta ha girato intorno al sole*)⁶⁸⁶ sono confluiti per la loro importanza in *Lecture preliminari*.

Nel giornale scrivevano molti intellettuali vicini a Sereni come Antonio Banfi, Carlo Bo, Libero Bigiaretti ed Enrico Falqui. Ma i rapporti di Sereni con la redazione non furono facili: Sereni viveva l'impegno con qualche disagio non ritenendolo particolarmente stimolante. Così conferma la lettera a Saba il 12 febbraio '51:

Io continuo nelle mie solite occupazioni, scuola e lavoro per la terza pagina di «Milano-Sera». Non le ho mai mandato miei articoli per il solo fatto che nessuno, mi pare, poteva interessarle: riguardano i libri che escono, romanzi per lo più, generalmente mediocri, e che lei certamente non legge.⁶⁸⁷

Inoltre la viva attenzione al testo e il tentativo di definizione del contesto culturale, da sempre tipica dell'approccio di Sereni, facevano sì che i suoi scritti non aderissero pienamente al taglio voluto dalla redazione. La sua stessa originalità interpretativa⁶⁸⁸ oltre che in effetti le modeste vesti del recensore

⁶⁸² La pubblicazione è ricordata in più occasioni in *Sereni – Parronchi*: l'8 dicembre 1945 («Nel frattempo ho scritto un'altra poesia che uscirà in “Milano Sera” ai primi di gennaio», cfr. *ivi*, p. 58), il 7 gennaio 1946 («ti trascivo l'ultima poesia – quella di cui ti parlavo (uscirà a giorni in *Milano Sera*, in *Uomo*», cfr. *ivi*, p. 64) e infine l'8 febbraio '46, esprimendo qualche perplessità sul testo («Vedrò di mandare presto una delle due poesie date a “Uomo”, se “Uomo” non esce più (l'altra, il *Colloquio*, è uscita oggi in “Milano Sera”); ma non credo che piacerà [...] Questo *Colloquio* lo sento già spaventosamente invecchiato», cfr. *ivi*, pp. 73-74).

⁶⁸³ *Viaggio nella luna*, cit.

⁶⁸⁴ Il titolo originario dello scritto era *Il messaggio dell'ignoto* e apparve su «Milano-sera» il 27-28 marzo 1951 (p. 3).

⁶⁸⁵ La recensione al libro di Comisso aveva in origine titolo *Peripezie di un manoscritto*, fu pubblicata sul numero del 5-6 maggio 1951 (p. 3).

⁶⁸⁶ V. Sereni, *Un poeta ha girato intorno al sole*, «Milano-sera» 29-30 giugno 1951, p. 3.

⁶⁸⁷ Cfr. *Sereni – Saba*, p. 139.

⁶⁸⁸ L'originalità degli scritti di Sereni era indicata da Umberto Saba, che, nella lettera a Sereni dell'8 settembre '50, scriveva: «Sono contento che tu collabori a “Milano Sera”, e sarei ancora più contento se tu mi mandassi, di quando in quando, qualche tuo articolo. Sono certo che, tra le cose necessariamente ovvie (giornalistiche), avrai trovato il modo di far scivolare qualche osservazione quale può uscire solo dal pensiero di un artista» (cfr. *Sereni – Saba*, p. 137).

obbligato a tagli e restrizioni furono la probabile causa del deteriorarsi dei rapporti con il quotidiano.

I segni della crisi si palesarono negli ultimi mesi del 1950 con lamentele agli amici,⁶⁸⁹ fino alla rottura definitiva nel 1951, quando il “Lunario” fu sostituito dalla rubrica più piatta e divulgativa “Quattro passi tra i libri” tenuta da Tommaso Giglio,⁶⁹⁰ che raccoglieva molte segnalazioni librarie brevi e sommarie.⁶⁹¹

Sereni mal tollerava inoltre le ingerenze redazionali nei titoli (che spesso riteneva insoddisfacenti o fuorvianti), le correzioni, i tagli non concordati e l'impossibilità di scegliere le opere da recensire. Nell'aprile del 1951 scriveva:

Caro Saba,

a parte le spedisco l'articolo su *Uccelli* uscito nel numero di sabato scorso di «Milano-Sera». Tengo a dirle che lo scipitissimo titolo non è mio e risponde alle solite sedicenti esigenze giornalistiche. Per parte mia ho da lamentare soltanto la difficoltà di racchiudere quanto importava in una colonna e mezzo di giornale; e meno male che non m'hanno fatto i soliti tagli a casaccio. Non ero molto in forma scrivendolo, ero legato e senza prontezza né vivacità d'espressione: non si può andare avanti per molto tempo a recensire libri, si finisce col concedere sempre più al mestieraccio [...]. Ho visto, ma solo sfogliato per ora, il libro di Quarantotti *Primavera a Trieste*.⁶⁹² Mi sembra molto bello e vorrei parlarne. Ma come si fa proprio in «Milano-Sera»? Ormai qualunque cosa si dica entra a far parte di alternative che uno, fin che è un po' vivo, non sente di poter ammettere.⁶⁹³

La chiusura della collaborazione portò un certo sollievo a Sereni, che ne diede notizia anche a Giuseppe Raimondi in una lettera del 28 luglio 1951:

Non ti ho mai mandato i miei articoli, perché li consideravo cosa pratica, anche se più o meno ben fatti e onesti. Del resto è finita: col 1 agosto non sarò più il critico di «Milano-Sera». Una fregata dal punto di vista pratico; ma era fatale. Ragioni di risparmio, dicono; e io ci credo. La cosa andrebbe però commentata, ma ti

⁶⁸⁹ Una prima testimonianza delle difficoltà di Sereni a collaborare a «Milano-sera» si ha già nella lettera a Bertolucci del 30 ottobre 1950: «Bisognerà che parliamo di questa mia non facile – ormai collaborazione a “Milano-Sera”» (cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 176).

⁶⁹⁰ Cfr. *Introduzione*, in *Milano sera 1945-1954*, a cura di M. Ciocchetti, Urbino, Quattro Venti, 1986, pp. 9-30.

⁶⁹¹ La rubrica di Giglio incontrava il nuovo orientamento della terza pagina del giornale, dal taglio più superficiale, che Sereni non poteva accogliere favorevolmente il nuovo taglio più divulgativo (cfr. M. Ciccuto, *Sereni, «Corrente» e il pensiero materiato in immagini*, cit., p. 10).

⁶⁹² P. A. Quarantotti Gambini, *Primavera a Trieste: ricordi del '45*, Milano, Mondadori, 1951.

⁶⁹³ Cfr. *Sereni – Saba*, pp. 144-145.

risparmio. Sappi che non reggevo più a quel lavoro, che vedevo ormai come il principio di un fallimento intimo.⁶⁹⁴

Analoghe le parole scritte a Bertolucci il 24 settembre '51:

Tra l'altro saprai la storia di «Milano-Sera», forse la saprai a menadito, e non starò a ripeterla qui. Questo nuovo anno non comincia sotto buoni auspici: dovrò trovare un modo per rifarmi e d'altra parte sono stomacato da questa necessità di lottare per il supplemento disperdendomi in lavori per i quali non ho quasi mai avvertito in me stesso una vera e propria necessità.⁶⁹⁵

Anche nella lettera a Saba del 27 dicembre '51, Sereni accenna nuovamente alle responsabilità della redazione, anche esplicitando motivazioni ideologico-politiche:

alla fine di luglio m'hanno tolto l'incarico a "Milano-Sera" per ragioni di risparmio, troppo forti per chi non è un compagno e non fa precisamente un lavoro da compagno.⁶⁹⁶

IV.6 «Epoca» (1951-1975)

La presenza di Sereni sulle pagine del settimanale fu discreta, e si limitò a due periodi. In primo luogo tra il novembre 1951 e l'agosto 1952, quando «Epoca» era sotto la direzione dell'amico Alberto Mondadori, e Sereni pubblicò brevi interventi nella rubrica "Italia domanda", di cui era allora responsabile Cesare Zavattini.⁶⁹⁷ I pochi scritti qui apparsi sono di vario argomento, dato il taglio della rubrica: numerosi intellettuali e letterati furono chiamati a rispondere dalle colonne del giornale alle domande più disparate dei lettori, e a partire dalla seconda metà del decennio, il ruolo fu gradualmente affidato ad attori e personaggi di spettacolo. I rari interventi di Sereni, pur non apparendo particolarmente significativi e pur non essendo considerati dei veri interventi critici, si soffermano però talvolta su questioni di poetica, permettendogli anche di tratteggiare un autoritratto letterario.⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ Cfr. *Sereni – Raimondi*, pp. 119-120.

⁶⁹⁵ Cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 186.

⁶⁹⁶ Cfr. *Sereni – Saba*, p. 151.

⁶⁹⁷ Cfr. *Giornalismo italiano*, cit., p. 1871.

⁶⁹⁸ Cfr. *Autoritratto di V. Sereni*, «Epoca», a. III, n. 82, 3 maggio 1952, p. 5; qui in *Testi*, p. 366.

La seconda fase di collaborazione è degli anni Settanta. Sereni, allora poeta tra i migliori e direttore letterario Mondadori, pubblicò sul giornale in occasioni di rilievo (la morte di Arnoldo Mondadori, il centenario della nascita di Michelangelo) interventi articolati con un'originale linea di lettura.

Con «Epoca», dunque, Sereni non intrattenne una vera collaborazione, ma piuttosto (come mette in rilievo Ferretti),⁶⁹⁹ i suoi interventi discendevano dal ruolo di funzionario ricoperto in Mondadori. A causa di ciò, intervenne in modo decisivo sulle sorti della rivista quando fu direttore editoriale: in particolare nel 1962 si schierò a difesa della specificità del ruolo del critico letterario, che la logica aziendale avrebbe voluto assimilare a un pubblicitista.⁷⁰⁰

IV. 7 «aut-aut» (1951-1961)

Nel 1951 Sereni prese parte anche ad «aut-aut», fondata quell'anno da Enzo Paci e di carattere sostanzialmente filosofico, ma aperta anche a un più ampio orizzonte culturale, in accordo con la prospettiva banfiana di disponibilità verso l'arte e la letteratura.⁷⁰¹

Sereni, legato da profonda amicizia a Paci e al gruppo banfiano trovò nell'ambiente di «aut-aut» un contesto favorevole e amico, tanto che progettò da subito di intervenire con uno scritto su Bertolucci, negli stressi mesi in cui stava per uscire la recensione poco soddisfacente su «Milano-sera».⁷⁰² In una lettera a Bertolucci del 12 aprile '51 infatti Sereni ipotizzò un più diffuso intervento su «aut-aut», che però non andò in porto:

Sapevo anche del libro e certo ti sarà sfuggito l'annuncio che ne ho dato nel «Lunario» con grande dispetto – dicono – del solito Quasimodo. Sono d'accordo

⁶⁹⁹ Cfr. *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 63-64; 66; 106.

⁷⁰⁰ Come ricorda Ferretti, nel 1962 Sereni era già intervenuto in favore di Luigi Baldacci in occasione della sostituzione di Geno Pampaloni come critico della rivista (cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 63-64).

⁷⁰¹ Per i rapporti di Sereni con Antonio Banfi e il gruppo banfiano e l'influenza duratura della sua formazione universitaria cfr. il paragrafo della tesi I.6 *La «scuola di Milano»: qualche dato dalla parte di Sereni e l'incidenza della formazione fenomenologica*, pp. 33-48.

⁷⁰² Cfr. *Un poeta ha girato intorno al sole*, cit.

con Paci di dedicarti una nota su «Aut-Aut» e certo me ne servirò per riprendere il discorso sul giornale. Sei d'accordo?⁷⁰³

Nella lettera del 23 maggio Sereni ritorna sull'argomento:

E ti dirò la verità: mi secca parlare del libro in «Milano-Sera» e poi riparlare più estesamente in «Aut-Aut»: per non perdere lo slancio iniziale e mortificarlo al primo momento in un articolo magari soggetto a tagli.⁷⁰⁴

Ovvia la netta preferenza di Sereni per «aut-aut»: i suoi interventi qui non sarebbero stati sottoposti a tagli e avrebbe potuto sviluppare un vero e proprio saggio critico, come in effetti avvenne per gli altri scritti che pubblicò sulla rivista di Paci. Su «aut-aut» uscirono solo tre interventi di Sereni,⁷⁰⁵ tutti poi ripresi dall'autore in volume: *Punto e pretesto su Billy Wilder* entrò a far parte degli *Immediati dintorni*;⁷⁰⁶ *La vocazione della gioia* e *Una proposta di lettura* rientrarono in *Lecture preliminari*, a riprova della loro importanza nel percorso sereniano.⁷⁰⁷

IV.8 «Pirelli» (1952-1970)

Nel 1952, insoddisfatto dell'insegnamento, Sereni fu assunto nell'azienda Pirelli come direttore dell'ufficio stampa e propaganda, incarico che mantenne fino all'ottobre '58 quando passò in Mondadori.⁷⁰⁸ Una prima notizia emerge dal carteggio con Saba, in data 7 agosto '52:

⁷⁰³ Cfr. *Sereni – Bertolucci*, p. 179. Il «giornale» di cui parla è «Milano-sera».

⁷⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 183.

⁷⁰⁵ Nel maggio 1951 pubblicò sul terzo numero *Punto e pretesto su Billy Wilder* (pp. 270-274), l'anno seguente pubblicò una riflessione sulla poesia di Prévert dal titolo *La vocazione della gioia* (n. 11, settembre 1952, pp. 422-427). A distanza di dieci anni, nel 1961, dalla prima pubblicazione ritornò sulle colonne della rivista con l'approfondita analisi della poesia di Williams *Una proposta di lettura* (n. 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 110-118), insieme alla sua traduzione di *The desert music* (pp. 94-109). Inoltre lo stesso numero fu inaugurato dall'ampia analisi fenomenologica di Paci *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia* (pp. 1-21).

⁷⁰⁶ Il saggio fu ripubblicato in forma ridotta in ID¹ con titolo *Quel film su Billy Wilder* (pp. 52-58). Ora si legge anche in ID² (pp. 34-38), in TP (pp. 35-37) e infine in PP (pp. 589-591).

⁷⁰⁷ *La vocazione della gioia*, cit.

⁷⁰⁸ Sereni si licenziò dall'azienda a fine ottobre. Così nella lettera a Parronchi del 30 novembre 1958: «Caro Sandro, io lascio definitivamente la Pirelli domani e comincerò il mio nuovo lavoro il 3 novembre» (cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 320).

Lo sa che, almeno a titolo d'esperienza, cambio mestiere? Questa volta il caso m'ha aiutato, ma le riservo per poi le notizie più particolareggiate.⁷⁰⁹

La rivista aziendale, fondata nel 1948 da Giuseppe Luraghi, Arturo Tofanelli e Leonardo Sinisgalli, fu diretta in un primo periodo da Tofanelli e Sinisgalli e successivamente da Arrigo Castellani.⁷¹⁰ La rivista, particolarissima, era molto sensibile alle arti e proponeva un interessante confronto tra giornalismo, letteratura e cultura scientifica:⁷¹¹ tra le firme che vi apparvero Sinisgalli ricorda Montale, Ungaretti e Quasimodo, oltre a prestigiosi scienziati e tecnici.⁷¹² Tra le differenti rubriche, la sezione «arte e costume» fu affidata a Sereni, che negli anni Sessanta inaugurò anche la rubrica di critica letteraria “Nei libri e fuori” (già interessante il titolo) aprendo non solo a casi letterari di quegli anni,⁷¹³ ma, memore dell'esperienza ben più angusta di «Milano-sera» dando ampio spazio agli interventi “critici”.

Il primo contatto tra il poeta e la rivista risaliva a pochi mesi prima dell'assunzione: nel numero di aprile del '52 infatti apparve la prosa *Case lombarde*.⁷¹⁴ L'impegno nell'azienda fu molto oneroso: a questi sei anni di lavoro

⁷⁰⁹ Cfr. *Sereni – Saba*, p. 173. L'incarico almeno nei primi mesi impegnò molto Sereni, che doveva prendere contatto con una realtà nuova e profondamente differente. Lo stesso poeta il 4 settembre successivo si scusa con Saba per aver trascurato la corrispondenza con lui adducendo come motivazione proprio i nuovi impegni in Pirelli: «E poi la partenza anticipata per Milano dietro ordine della Pirelli che per assumermi voleva assicurarsi della mia efficienza fisica, una visita dal cardiologo in due tempi [...] e infine le pratiche ultime per l'assunzione, via-vai, confusione, ansie... In breve, domani comincio il nuovo lavoro e per un mese non farò altro che visitare metro per metro tutta la Pirelli fino a che ne avrò avuto un'idea almeno sommaria» (cfr. *ivi*, p. 182).

⁷¹⁰ Cfr. *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, a cura di A. Longoni, «Strumenti critici» I (1992), pp. 63-96.

⁷¹¹ Sinisgalli nel proprio scritto sull'attività della rivista ricordava: «Convincere letterati e giornalisti (e tra i più illustri) a scoprire i segreti della tecnica, della scienza, del progresso (lo sport trova tifosi più disponibili in ogni categoria), è stato un vanto della rivista» (cfr. L. Sinisgalli, *1948/1952*, «Pirelli», VI (1952); ora in *Pirelli. Antologia di una rivista d'informazione e di tecnica*, a cura di V. Scheiwiller e A. Longoni, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 27-29).

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ Cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 69; 73.

⁷¹⁴ La prosa fu pubblicata sul numero dell'aprile 1952 (pp. 22-23). Nel 1987 fu raccolta nell'antologia degli scritti apparsi sulla rivista curata da Scheiwiller e Longoni (cfr. *Pirelli. Antologia di una rivista d'informazione e di tecnica – 1948/1972*, a cura di V. Scheiwiller e A. Longoni, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 51-52).

per l'azienda, nella rivista uscirono solo due altri interventi: *Bilancio segreto di un anno di pubblicità e Piero Pirelli*.⁷¹⁵

La collaborazione non terminò quando Sereni lasciò l'azienda nel '58, continuando fino al 1970, poco prima che la rivista cessasse.⁷¹⁶ Gli interventi di Sereni furono più frequenti: nel 1958 uscirono *Una P lunga cinquant'anni e I creatori condizionati*;⁷¹⁷ nel 1964 apparvero tre prose: *Ritorno dalla notte* (che l'autore accolse in *Lecture preliminari*) *Due autoritratti* e *Un genere per pochi*.⁷¹⁸ Anche il 1965 vide tre interventi (*L'onore della cronaca*, *Un caso e un libro* e *Che cosa premiano i premi?*).⁷¹⁹

Negli anni successivi gli interventi divennero più sporadici ma sempre di alta qualità: nel 1968 uscì *Prove per un ritratto* e nel 1970 *Due voci veneziane*.⁷²⁰

IV. 9 «Stagione» (1956)

Sulla rivista romana «Stagione» Sereni anticipò la *Postfazione a Levania e altre poesie*⁷²¹ con il titolo *Sulla poesia di Solmi*.⁷²² Sereni non pubblicò altri

⁷¹⁵ *Bilancio segreto di un anno di pubblicità* uscì nel numero di dicembre 1953 (pp. 36-37), mentre *Piero Pirelli* fu pubblicato sul numero di ottobre del 1956 (pp. 5-34).

⁷¹⁶ La lettera a Parronchi del 5 ottobre 1957 dimostra che già l'anno precedente al passaggio in Mondadori Sereni fu sul punto di lasciare l'incarico in Pirelli per una nuova occupazione: «Stavo per lasciare, avevo ormai lasciato la Pirelli, ma sono stato trattenuto all'ultimo momento. Un po' di viltà pratica ha fatto il resto» (cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 289).

⁷¹⁷ *Una P lunga cinquant'anni* uscì nel numero di aprile del '58 (pp. 43-45), successivamente fu raccolto in *Pirelli. Antologia d'una rivista d'informazione e di tecnica* (cit., pp. 111-113) e, nel 1995, apparve insieme al *Fantasma neroazzurro* nella «Strenna nerazzurra Pirelli» (Milano, Libri Scheiwiller). *I creatori condizionati* fu pubblicato sul numero di dicembre della rivista (pp. 46-49) ed è stato raccolto e pubblicato recentemente in CP (pp. 55-66).

⁷¹⁸ Lo scritto su Primo Levi fu pubblicato sul numero di febbraio (pp. 76-80), pochi mesi dopo l'edizione della *Tregua* (Torino, Einaudi, "I coralli", 1963). Dopo la ripubblicazione in LP, in cui si legge in forma ridotta, alle pp. 76-80, è ora ristampata in PP (pp. 874-879). *Due autoritratti* uscì sul numero di aprile (pp. 84-87) e non fu più ristampata, invece *Un genere per pochi*, che apparve sulle colonne della rivista nel numero di ottobre-dicembre (pp. 104-105), fu ristampato nella sezione "Microfilm" su «Strumenti critici» nel gennaio 1992, pp. 79-84.

⁷¹⁹ I tre scritti, che apparvero rispettivamente nei numeri di gennaio-marzo (pp. 102-104), aprile-giugno (pp. 114-116) e luglio-settembre (pp. 88-90), non furono successivamente ristampati.

⁷²⁰ *Prove per un ritratto* fu pubblicato nel settembre-ottobre 1958 (pp. 49-56) e successivamente fu raccolto in ID². Il brano fa parte di quel nucleo di testi che Sereni nel 1983, nelle bozze preparatorie dell'edizione, aveva aggiunto a ID¹ (cfr. *Nota giustificativa*, in ID², p. 168). *Due voci veneziane*, invece, non fu più ripubblicato dopo l'uscita in rivista nel maggio-giugno 1970 (pp. 84-87).

⁷²¹ S. Solmi, *Levania e altre poesie*, con una nota di V. Sereni, Milano, Mantovani, 1956.

⁷²² *Sulla poesia di Solmi*, «Stagione» 10 (1956, pp. 2-3) cit.

interventi sul giornale di Romano Romani (*alias* Andrea Rivier), e l'unica pubblicazione fu determinata dal numero della rivista dedicato in gran parte a Solmi.⁷²³ La richiesta arrivò in un momento di depressione e di sfiducia di Sereni e, come emerge dalla lettera ad Anceschi del 2 settembre '56, le resistenze a pubblicare lo scritto furono molte:

So benissimo che un ritorno, comportandomi così, sarà sempre psicologicamente più difficile e forse non solo psicologicamente. Arrivo a dire che se potessi non pubblicherei nemmeno la nota per il Solmi e che mi ritirerei in buon ordine da qualunque attività che in qualche modo abbia a che fare con la letteratura.⁷²⁴

L'intervento di «Stagione» presentava in forma non integrale le considerazioni sulla poesia e sulla figura di Solmi apparse invece nel volume dopo pochi mesi.⁷²⁵

IV. 10 il «verri» (1956-1971)

Nonostante un numero piuttosto esiguo di apparizioni sulla rivista, il coinvolgimento di Sereni al «verri» sperimentale e aperto alle proposte europee dell'amico e compagno nel gruppo banfiano Luciano Anceschi,⁷²⁶ almeno in un primo momento, fu piuttosto fitta:⁷²⁷ lo testimonia il carteggio In particolare il 21

⁷²³ Nello stesso numero di «Stagione» oltre all'articolo di Sereni fu pubblicato l'intervento di Solmi *Leopardi e Valery* (pp. 1; 8), insieme agli scritti critici sulla sua opera di Luciano Erba (*Solmi vero e immaginario*, p. 2), Giorgio Caproni (*Una moralità pariniana*, p. 3), Luciano Anceschi (*Dubbio metodico di Solmi*, p. 3), Mario Luzi (*La salute di Montaigne*, p. 4), Giorgio Bàrberi-Squarotti (*Solmi o le tentazioni della ragione*, pp. 4-5), Massimo Colesanti (*I suoi autori francesi*, pp. 5-6), Marcello Camillucci (*Malinconia e solitudine*, p. 6), Elio Bartolini (*Incontri con Solmi*, p. 6), Umberto Eco (*Science-fiction*, p. 7), Nelo Risi (*Dalla Terra alla Luna, con un poeta*, p. 7) e Giuliano Gramigna, «Un'ultima gaiezza...», p. 8). A riprova dell'interesse della rivista per le opere dei giovani poeti e di Solmi in particolare, sul numero 14 di «Stagione» comparve la recensione di *Levania* a cura di Giovanni Giudici (cfr. *Una rivista degli anni Cinquanta: Stagione (1954-1959)*, a cura di Anna Maria Rosaria Santoro, Roma, Bulzoni, 1990).

⁷²⁴ Cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 191-192.

⁷²⁵ In calce all'intervento era apposta la precisazione: «Da una nota per il volume di Sergio Solmi, *Levania e altre poesie*, di imminente pubblicazione a cura di Mantovani editore, Milano» (cfr. «Stagione», 10 (1956), p. 3).

⁷²⁶ Sul rapporto tra Sereni e Anceschi cfr. il capitolo della tesi I.6 *La «scuola di Milano»: qualche dato dalla parte di Sereni e l'incidenza della formazione fenomenologica*, pp. 33-48.

⁷²⁷ L'ambiente del «verri» è molto vicino a quello in cui Sereni opera negli stessi anni, infatti il primo editore della rivista fu Mantovani, che lo stesso anno pubblicò *Levania e altre poesie* di Solmi nella collezione di poesia italiana e straniera diretta proprio da Sereni. Lo testimonia la lettera a Parronchi del 19 ottobre '56: «Ti credevo informato circa la sorte della mia collezione della Meridiana praticamente finita nello scorso mese di dicembre. A Milano si fa un'altra collezione, presso l'editore Mantovani, e credevo di avertene parlato. Personalmente me ne occupo abbastanza ma non tengo a figurare come direttore della

agosto 1956, a poche settimane dalla prima uscita del «verri», Anceschi chiedeva all'amico un parere su uno scritto su Cattafi per la pubblicazione e, soprattutto, l'invio di «o quattro, o cinque» poesie che testimoniassero il suo coinvolgimento:

Conto sulla tua collaborazione al primo numero, vedrai è molto bello [...]. Credo che sarebbe una bella cosa se il "Verri" pubblicasse nel primo numero (ricordo a memoria) *Diario bolognese, Gli squali, Mille miglia*, 46/47⁷²⁸ – o che altro potesse essere maturato, o tu credessi opportuno. Ci sono molte ragioni che mi consigliano a insistere presso di te. Prima di tutto il nuovo sentimento che muove (mostrando anche il suo cammino) queste prove gioverà a mostrare le ragioni di un *nuovo corso*; poi sarebbe bene che fosse proprio il "Verri" a dar questo segno del tuo lavoro; il "Verri" nasce *sub specie sereniana*, se così vogliamo dire (e senza sbandamenti) in ogni caso.⁷²⁹

Sereni nel 1958 fece pubblicare, con titolo *Pascoli e Leopardi*, uno scritto critico di notevole rilievo già apparso sulla ticinese «La Scuola».⁷³⁰

L'inizio degli anni Sessanta segnò però un cambiamento nei rapporti tra Sereni e la rivista, su cui non apparve più alcun intervento di Sereni fino al 1972. Fu in particolare l'interesse di Anceschi nei confronti della neoavanguardia e dei *Novissimi* in particolare, oltre che una certa predisposizione a trasformare la riflessione sul testo poetico in un più generale e astratto discorso di poetica,⁷³¹ a causare la presa di distanza di Sereni, come conferma la lettera ad Anceschi del gennaio '61 che Sereni scrisse dopo la lettura dell'antologia dei *Novissimi* inviategli dall'amico:

medesima. Ciò per evitare le troppe richieste più o meno gradite che comunque mi costringono a un eccessivo sperpero del mio tempo così scarso» (cfr. *Sereni – Parronchi*, p. 284).

⁷²⁸ La poesia è *Comunicazione interrotta* di SU¹, che mutò più volte titolo (cfr. *Poesie*, p. 486).

⁷²⁹ *Sereni – Anceschi*, pp. 189-190. Le poesie non furono pubblicate sul primo numero della rivista, ma lo stesso anno, sul quarto numero, uscirono *Finestra, Le sei del mattino* e *Mille miglia* (pp. 46-49).

⁷³⁰ Cfr. V. Sereni, *Pascoli e Leopardi*, «il verri» 1 (1957), pp. 7-12; ora in SG, pp. 48-55.

⁷³¹ Nella lettera a Cesare Garboli del 19 marzo 1965 Sereni oppose al taglio della nuova rubrica "Questioni di poesia" di «Paragone», curata da Raboni con l'aiuto di Majorino e Cesarano ma ispirata dallo stesso Sereni, l'attenzione che altre riviste avevano per interventi più generali di poetica: «Raboni e C. [...] tendono a differenziarsi dagli altri gruppi di lavoro, caratterizzati in genere da discussioni di carattere più generale, molto più teoriche, molto più portate allo studio delle poetiche [...]. Vogliono insomma lavorare sui testi, lasciando che le questioni d'ordine più generale emergano dall'esame o nel corso dell'esame stesso». Gian Carlo Ferretti mette in relazione questa affermazione a un'altra lettera firmata da Mondadori, ma probabilmente scritta da Sereni, è evidente che con «altri gruppi» si intenda la redazione del «verri» (cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 141-142).

queste poesie non dicono niente – o quasi – senza un discorso preparatorio, senza note, senza commenti, senza che se ne faccia – prima – il punto goniometrico. Non è vero che è così per tutte le autentiche novità. C'è pure un lato – irrazionale, non ammaestrato – che avverte al primo colpo, confusamente, che qualcosa di nuovo e autentico c'è senza bisogno di ammaestramenti, che servono – invece – dopo. Fu il caso di Ungaretti e di Montale.⁷³²

Ne conseguì il rifiuto a intervenire nell'inchiesta *Avanguardia e impegno nella presente situazione letteraria e artistica*, che apparve sul «verri» nel 1963, dovuta anche alla difficoltà, tipica di Sereni, a proporre nette dichiarazioni di poetica.⁷³³

Per circa dieci anni l'autore non pubblicò nulla sulle colonne della rivista, fino alla proposta di Anceschi del 1971 di ripubblicare il saggio su Seferis, tanto centrale nella riflessione sereniana come vedremo,⁷³⁴ uscito come *Prefazione alle Opere* dell'autore pochi mesi prima.⁷³⁵

IV.11 «Questo e altro» (1962-1964)

Diverso e molto significativo è il caso di «Questo e altro». La rivista fu fondata nel 1962 da Sereni, Dante Isella, Geno Pampaloni e Niccolò Gallo e uscì in otto numeri, fino al giugno 1964.⁷³⁶ Il periodico si proponeva come luogo d'incontro per intellettuali provenienti da esperienze anche molto differenti, ma aperti al confronto e al dialogo, così come auspicato da Sereni nel numero d'esordio:

Il gruppo di amici che ha preso l'iniziativa di pubblicare una nuova rivista di letteratura e di dirigerla, non ha in sé un grande cemento ideologico a tenerlo unito, né inclinazioni spiccate a enunciazioni programmatiche. Ma proprio per questo: perché non troppo difeso da impalcature o castelli o schedari, dalle sempre

⁷³² Cfr. *Sereni – Anceschi*, p. 211.

⁷³³ Cfr. numeri 8 e 10 del «verri» (1963). Il rifiuto ad assumere posizioni nette di poetica portò Sereni a declinare anche l'invito del 1975 a prendere parte all'inchiesta *Equilibri della poesia*, pubblicata nel giugno 1976: «Caro Luciano, ricevo un invito dalla redazione per un numero che il Verri vuol destinare all'eterna questione della poesia. Sono grato dell'invito al quale vorrei aderire, sebbene io sia in genere contrario ai bilanci e ai dibattiti in materia. Preferisco un certo tipo di contributo indiretto oppure molto diretto mediante i testi» (cfr. *Sereni – Anceschi*, pp. 310-311). Sereni, nonostante le insistite richieste, non inviò mail il proprio contributo.

⁷³⁴ Per le vicende editoriali del saggio cfr. il paragrafo della tesi II.12 *Giorgio Seferis*, pp. 112-117.

⁷³⁵ *Giorgio Seferis, Prefazione* a G. Seferis, *Le opere. Poesia. Prosa*, traduzione, note e bibliografia di F. M. Pontani, cit.

⁷³⁶ Su «Questo e altro» cfr. A. Barbuto, «Questo e altro» e la cosa letteraria, Roma, Edizioni dell'Ateneo&Bizzarri, 1980; Id. «Questo e altro» e la ragione letteraria, «Sociologia della letteratura» 4/5 (1979), pp. 67-76.

mutevoli e nuove sollecitazioni e scelte che la vita, culturale e non, ogni giorno presenta; proprio perché meno protetto da schemi interpretativi generali da usare in comune, può meglio essere in grado di avvertire il pericolo, o forse più modestamente: il disagio, delle limitazioni che ostacolano tra gruppo e gruppo e tra persona e persona la circolazione di un colloquio spregiudicato e responsabile al tempo stesso sui temi di comune interesse e, si può anche dire, di comune destino; o il disagio di una ipocrisia diplomatica, convenzionale, come condizione di quel colloquio; o infine il disagio di rassegnarsi all'eclettismo, del compiacersi della Babele linguistica, culturale e spirituale come propria della «crisi del nostro tempo», e dell'affidarsi finale, per ciò che concerne più direttamente i fatti letterari, ad un epicureismo discreto e livellatore interrotto da brevi soprassalti di rifiuto: fatti che ci appaiono tutt'altro che estranei alla nostra società letteraria.⁷³⁷

La cifra che caratterizza la rivista è il rifiuto netto di ogni ideologia e di ogni discorso che muova da categorie determinate aprioristicamente e non lasci aperto il confronto diretto con l'«altro», ovvero il dato di realtà da cui l'intellettuale non dovrebbe mai rifuggire. Sereni si spese molto per la rivista, infatti, pur non essendone l'unico direttore, il suo lavoro fu determinante per le scelte editoriali e più di tutti cercò di creare intorno alla rivista un luogo di scambio e di dialogo, che potesse coinvolgere intellettuali di provenienza anche molto differente e «altri ancora che magari nemmeno conosciamo»,⁷³⁸ determinandone quindi profondamente il carattere.

I primi numeri di «Questo e altro» sono particolarmente significativi per la diffusa presenza di articoli in cui Sereni, con molteplici approcci e affrontando tematiche anche molto distanti fra loro, fornì un saggio variegato ma complessivamente omogeneo di alcuni temi-chiave della sua riflessione,⁷³⁹ che si ritrovarono dopo pochi anni sostanzialmente inalterati negli *Strumenti umani*.⁷⁴⁰ Di questi testi solo *Ipotesi o precetti?* fu ripubblicato in *Lecture preliminari*, in quanto interveniva sul tema del rapporto tra letteratura e industria, particolarmente

⁷³⁷ Cfr. *Perché «Questo e altro»*, cit., pp. 373-377. Per una più approfondita analisi di questo nucleo di testi cfr. Cap. III *Alcune linee di lettura delle prose sparse*, pp. 119-180.

⁷³⁸ Cfr. *Sereni – Fortini – Giudici*, p. 92.

⁷³⁹ Sul primo numero di «Questo e altro» oltre a *Perché «Questo e altro»* e *Ipotesi o precetti?* furono pubblicati anche il più breve *Poscritto* (p. 64), che puntualizzava alcuni punti non sviluppati in *Ipotesi o precetti?*; *Un ricordo del '45* (pp. 132-133), recensione della raccolta di poesie di Alfredo de Palchi; *Un congresso di editori* (pp. 140-141) e *Lettera a un editore portoghese* (pp. 141-144), che, muovendo dalle vicende del congresso internazionale degli editori tenutosi quell'anno a Barcellona, rifletteva sulla libertà di stampa e d'opinione nella Spagna franchista e nel Portogallo di Salazar.

⁷⁴⁰ Per un'analisi più dettagliata cfr. Cap. III *Alcune linee di lettura delle prose critiche sparse* della tesi, pp. 119-180.

discusso negli anni di pubblicazione di «Questo e altro».⁷⁴¹ L'occasione muoveva dall'inchiesta del «menabò» di Vittorini,⁷⁴² in cui intervenne anche Sereni con *Una visita in fabbrica*, che apriva il numero della rivista. Lo scritto di «Questo e altro» nacque come risposta a Vittorini, che lo aveva accusato di “elegismo” e sostanziale estraneità alla vita della fabbrica. Al contrario Sereni ribadì e valorizzò l'atteggiamento di apertura al reale che caratterizzò la sua esperienza e l'impostazione della rivista.⁷⁴³

Come Sereni indicò nella *Postilla*, gli scritti raccolti nell'antologia non solo rappresentano le tematiche centrali della propria riflessione, ma, ancor più, sono i nodi che di volta in volta, al momento della scrittura, egli ritiene più urgenti e che ritrova nella lettura di altri autori:

S'intende che nel determinare la scelta, rispetto a un'attività di cui non occorre sottolineare ulteriormente l'occasionalità e saltuarietà, l'autore ha usato un criterio abbastanza semplice: quello di isolare dagli altri e quindi riunire, datandoli, gli scritti che più gli parevano distinti da una coincidenza, anche momentanea, tra interessi precisamente suoi e il senso che i testi considerati avevano di volta in volta assunto ai suoi occhi attraverso la lettura.⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Il tema ebbe grande rilievo anche sulla rivista di Sereni: nel primo numero, che seguì di poco l'inchiesta del «menabò», furono pubblicati numerosi interventi in merito. Oltre a *Ipotesi o precetti?* uscì nella rubrica «Inventario» (significativamente accanto alla nota programmatica *Perché «Questo e altro»*) *L'industria che non si vede* di Lamberto Pignotti che individua nel «tecnologismo» una sintesi e un superamento della contrapposizione tra Realismo e Neoavanguardia (pp. 59-61). Il tema fu ripreso da Pignotti nel numero successivo di «Questo e altro» in *La poesia tecnologica* (p. 60). Seguirono, sul terzo numero, gli interventi di Bodini (*Una canzone tecnologica*, p. 65) e Raboni (*La cruna dell'ago*, pp. 66-67).

⁷⁴² Sul numero IV del 1961 del «Menabò» Elio Vittorini pubblicò il provocatorio *Industria e letteratura* per «vedere a qual punto le “cose nuove” tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di “novità” nell'immaginazione umana» (cfr. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il menabò di letteratura» IV (1961), p. 13).

⁷⁴³ «Mi spiace di aprire a questo punto una parentesi personale, dedicata a chi sia disposto a intendere che uno parli di cose che lo riguardano da vicino non per parlare di sé, ma perché così facendo si vale di strumenti familiari: non sono d'accordo con Elio Vittorini quando scrive che in *Una visita in fabbrica* mi sono pronunziato “elegiacamente” su un mondo imposseduto; avrei preferito che scrivesse: “in termini ancora sentimentali e psicologici”, perché mi sembra di poter affermare che quella mia cosa in versi è sostanzialmente riducibile al conflitto dei due atteggiamenti sopra accennati, l'affettivo e il conoscitivo, e alla sostanziale sconfessione, appunto, del “mondo elegiaco”, in quanto insufficiente: tanto che la riserva vera, mi sembra, dovrebbe mirare a un non sanato dissidio tra una graduale presa di coscienza – e descrizione del fenomeno – e l'inclinazione a fissarla in un momento tipico e memorabile, magari irripetibile» (cfr. «Questo e altro», 1 (1962), p. 62).

⁷⁴⁴ Cfr. LP, pp. 137-138.

La scelta di ordinare gli scritti secondo il criterio cronologico appare quindi ancora più importante per la comprensione della parabola del pensiero di Sereni. Infatti, come *Gli immediati dintorni* permettono di comprendere le «occasioni» che hanno generato molti testi poetici e testimoniano anche l'attività di traduzione in una sorta di "diario" «costante e incostante al tempo stesso»,⁷⁴⁵ le considerazioni di poetica, pur non assenti, vi compaiono in misura minore. *Letture preliminari*, dunque, va a testimoniare un versante fondamentale del pensiero sereniano, divenendo una sorta di "diario" critico, che affronta molti tra i temi più rilevanti su cui l'autore si è soffermato e intorno a cui ritornò a più riprese nei differenti ambiti della propria opera.

IV. 12 «Europeo» (1981-1983)

Sebbene la collaborazione di Sereni all'«Europeo» sia stata una delle più lunghe e durature della sua esperienza (dal 22 giugno 1981 con la pubblicazione di *Cento rime firmate Platone*,⁷⁴⁶ sull'edizione di Sinisgalli di *Imitazioni dall'Antologia Palatina*,⁷⁴⁷ fino al febbraio 1983, con il postumo e già ricordato *E dei versi fu prigioniero*⁷⁴⁸ su *Chiromanzia d'inverno* di Cattafi)⁷⁴⁹ e si interruppe a causa dell'improvvisa scomparsa del poeta, i carteggi non restituiscono informazioni circa i rapporti di Sereni con la redazione né danno notizie in merito al lavoro per la testata milanese. Sappiamo tuttavia che Sereni collaborò con l'«Europeo» sotto la direzione di Lamberto Sechi, che dopo l'esperienza di «Panorama», nel febbraio 1980 era stato chiamato alla guida dell'«Europeo» per

⁷⁴⁵ Lettera di Sereni a Debenedetti del 25 gennaio 1962 (cfr. TP, p. 357).

⁷⁴⁶ *Cento rime firmate Platone*, «Europeo», 22 giugno 1981, p. 103; qui in *Testi*, pp. 436-437.

⁷⁴⁷ L. Sinisgalli, *Imitazioni dall'Antologia Palatina*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980.

⁷⁴⁸ *E dei versi fu prigioniero*, «Europeo», 28 febbraio 1983, p. 124; poi in *Vittorio amico mio...*, una poesia e una prosa di V. Sereni e quattro incisioni di E. Della Torre, F. Francese, R. Savinio, S. Scheiwiller, Strenna per gli amici di Paolo Franci, Milano, Scheiwiller, Natale 1983-Capodanno 1984, con *Una donna* (300 copie numerate f.c.); ora in PP, pp. 1104-1106. La recensione apparve preceduta dalla fotografia di Sereni e dalla nota della redazione: «Questa è l'ultima recensione che il poeta Vittorio Sereni, collaboratore dell'«Europeo» ha scritto prima di morire. La pubblichiamo, come avremmo fatto ogni altra settimana. Ci sembra il modo migliore per ricordarlo» (cfr. «Europeo», cit., p. 124).

⁷⁴⁹ B. Cattafi, *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983.

arginarne le perdite.⁷⁵⁰ A Sereni fu affidata la rubrica “Letture” in cui recensiva con cadenza mensile le uscite più recenti di poesia sia di autori italiani sia di traduzioni.⁷⁵¹ Nel 1983 fu sostituito da Giovanni Raboni, che ne proseguì l’opera per circa un decennio.

Le diciotto recensioni di Sereni, come anticipato, hanno un carattere omogeneo, dovuto probabilmente a ragioni redazionali. Ma la possibilità di fornire un ampio profilo dell’opera e dell’autore, indagandone seppur sommariamente la poetica e gli aspetti macrotestuali e le vicende redazionali delle raccolte, è in accordo con la sensibilità di Sereni, che aveva sempre preferito analisi più ricche e approfondite a rassegne scarse, come nel caso di «Milano-sera».

⁷⁵⁰ Sechi fu nominato direttore dell’«Europeo» per far fronte alle cospicue perdite che il giornale aveva avuto negli anni precedenti: mutò la testata in «Europeo», privandola dell’articolo determinativo, e riuscì a riportare il giornale a un buon livello di vendite (Cfr. *Giornalismo italiano 4: 1968-2001*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1938-1939).

⁷⁵¹ Cfr. G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario* cit., p. 168.

TESTI

CRITERI DI TRASCRIZIONE

Nella trascrizione dei testi sono stati corretti gli errori di stampa e si è intervenuti sull'interpunzione e sui segni diacritici. Si segnala, in particolare, l'inserzione di alcuni accenti richiesti dall'ortografia francese e spagnola: «L'automne déjà...» > «L'automne déjà...» (12 - *Il mare di Capri...*); «Garcia Lorca» > «García Lorca» (15 - *Pessimisti e piagnoni*, §8; 46 - *Tra vestiti che ballano*, §3) «Memoires» > «Mémoires» (38 - *L'addio di Goldoni...*, §1); «Elemire Zolla» > «Elémire Z.» (60 - *Dialogo con un lettore*). Si è conservata l'imprecisione nel nome di Ferdinand Crommelynck («Fernand Cromelynck» in 24 - *Scozzesi con cornamuse...*, §7), ma sono stati rettificati il nome di Sonia Raiziss (*Un ricordo del '45*, «Raizis» in rivista) e il titolo di uno scritto di T.S. Eliot apparso su «Inventario» («da Pöe a Valéri» > «Da Poe a Valéry», com'è in effetti nel periodico, in 15 - *Pessimisti e piagnoni*, §8). Sono stati elisi gli articoli determinativi e indeterminativi che, allo scopo di riempire la giustezza delle colonne, in rivista sono scritti per esteso (7 casi, tutti in «Milano-sera»): «s'è preso lo incarico» > «s'è preso l'incarico» (14 - *Ipocrisia della pietà*, §1); «una altra vita?» > «un'altra vita» (17 - *La casa si muove*, eliso nel testo di G. Petroni); «una Italia dai contorni vaghi» > «un'Italia...» (21 - *Tutti per Pavese*, §3; eliso nel testo di L.F. Benedetto); ecc.

Si sono trascritti in corsivo i titoli delle opere e degli articoli in periodici, si sono posti, invece, tra caporali i nomi dei periodici. Sempre in corsivo sono stati trascritti anche gli inserti latini (*ante litteram*, *a priori*, *in extremis*, *mutatis mutandis*, *sui generis*) e francesi (*tout-court*).

Negli articoli della rubrica «Lunario delle lettere» di «Milano-sera» si numerano i paragrafi, in cifre arabe e tra quadre, rispettando la divisione originale, che in rivista è segnalata a volte da asterischi, altre volte da spazi bianchi e capilettura. Si rimuove sempre, come superflua, la sottoscrizione d'autore, salvo segnalare in nota, fra i testi di «Milano-sera», gli articoli firmati con lo pseudonimo «Longino» (i nn. 39, 41 e 44-48, cioè gli ultimi sei apparsi nel «Lunario» e *L'alibi radiofonico*, esterno alla rubrica) e l'eventuale posizione non terminale della firma (ad es. il n. 24, *Scozzesi con cornamuse*, costituito da 7 paragrafi ma firmato dopo il §3).

Le citazioni più estese vengono perlopiù scorporate dal testo principale, qualora non lo siano già, e si trascrivono in corpo minore, con rientri e senza virgolette a racchiuderle (ad es. in *Stupende frodi*, §2). Si è proceduto allo stesso modo per i sommari di periodici e volumi (ad es. in *Stupende frodi*, §5; *Assise regionali*, §1).

Su Alfonso Gatto¹

Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni... La favola risorge sul mondo distrutto come un miraggio sul deserto.

Era diventato un luogo comune, l'anno passato, nei nostri discorsi, la citazione di questi due pezzi dell'introduzione di Solmi a Quasimodo; tanto parevano – e sono – facilmente applicabili in tutti i casi, e illuminanti, senza pretendere a una formula per quanto elastica. Ma, si badi, *sul* mondo distrutto; e proprio in Quasimodo è avvertibile – ma questo non vale come appunto – la problematicità di quell'illusione, il travaglio – spesso – della poesia al suo nascere con tutto il valore di soluzione che le è affidato rispetto alla vita. Una lirica dunque che a volte si pone come oggetto la propria nascita e la propria morte, se non addirittura la propria storia (*Oboe Sommerso, Nascita del Canto*). E a seguire Quasimodo oltre le due prime opere e la terza che in parte le raccoglie e completa, si potrebbe notare una diversa direzione o piuttosto la rivalutazione e la ripresa d'un Quasimodo minore destinato forse a sostituirsi in primo piano e non più come tale (*Sera in Valle del Masino*).

Questo s'è detto per toccare subito il fondo della diversa condizione di Gatto, denunciata anche nella diversità degli aspetti più esterni astrattamente osservati; e qui forse modificheremmo («*nel* mondo» e nemmeno distrutto, ma irto), lo spunto di Solmi, una volta che dovesse avviare il discorso su Gatto. La cui poesia – scriveva Giansiro Ferrata, il più esteso e compiuto dei suoi critici nel terzo di «Letteratura» – appare, in quanto «poesia che ammette dei *sentimenti*», «la più adatta a piacere per varie ragioni a molti, e a scontentare, dentro una vaga simpatia, un gusto acuto, malsicuro e sospettoso».

¹ «Corrente di Vita Giovanile», a. I, n. 6, 15 aprile 1938, p. 3 («Saggi di poeti»). Raccolto anche in Giovannella Desideri, *Antologia della rivista «Corrente»*, con testimonianze di Ernesto Treccani, Giansiro Ferrata e Alberto Lattuada e un Indice ragionato 1938-1940, Napoli, Guida, 1979, pp. 41-46.

Perché a prima vista, e il discorso si rivolge alla seconda categoria di lettori, Gatto può aver l'aria di abbandonarsi a concessioni, di riprendere un gusto defunto, per la consolazione di chi canta le esequie alla poesia (quante volte, in questo senso, l'abbiamo sentito citare a sproposito). Senza capire però che proprio nel modo di quelle concessioni e di quegli apparenti ritorni sta la sua forza e anche la sua *libertà*. Vedere per esempio la legittimità tutta interiore che in lui acquista la rima, quella legittimità che non negheremmo certo al Saba delle Fughe.

Ma questo è già un risultato che qui per comodità si anticipa; solo che nella particolare musica di lui si ravvisa una fedeltà alla sua natura, addirittura alla sua origine biologica, un indizio di quella larghezza a cui sopra andava l'accento. Per questo da molti si è citato Di Giacomo, e magari Gaeta, tra i suoi primi modelli:

Solo ricordo di morti
 imbianca la città:
 spoglia alberi e porti
 mare e vento di là.

Dove la musica ha tutto il senso di una *simpatia* coi climi i luoghi e le figure; d'una appassionata interpretazione di questi. Apriamo la prima raccolta, *Isola*, su questa poesia in prosa:

Abitiamo in una sola piazza, tutti: la notte si parla a stanza aperta dai letti.
 E la città, lavata dal cielo, la riceviamo nel petto come un'amante fresca.
 Napoli ci bacia: fragorosi cuscini passano alla testa ubriaca.
 In camici gridiamo alla bella giornata: e muscolosi e spettinati ci facciamo la barba
 agli specchi dei balconi.

Dunque *nel* mondo; con tutto un tributo di scrupolo alle circostanze temporali e spaziali. Entro questi limiti è da cercare alle origini la sua novità; e proprio rispetto a quei modelli più vicini, due o tre, che trovano la loro intensità su un piano assoluto, in un'aria astratta – non in senso deteriore –, già eterna. E se a volte un patetico a-capo di Ungaretti ha fatto nascere cento ungarettiani, in Gatto certa pena cosmica era già ridotta, o meglio, disciolta, nei suoi riflessi sentimentali, contava come substrato psicologico, come disposizione emotiva; se

non, magari, come una misura già provata della realtà. La quale, spesso su quella scorta, è da lui affrontata e amata sfruttando la lezione che esce dalla negazione di Montale, negli «incantevoli frammenti di un mondo condannato» o accogliendo positivamente nel proprio destino la «vita in giro» di Ungaretti:

O sorpresa di esistere leggero
in ogni gesto dissipato e vinto,
riflesso in tutta la città, nel nero
degli occhi ormai baleno, in riso spinto
nella folla che cerca la sua coda.

Così in *Morto ai Paesi* la sua terra è rimasta la sua terra e non è, a dispetto della distanza, il «porto sepolto». Non che vi ritorni piena la ricchezza sensuale, a volte anche visiva, di *Isola* (*svanisce, continuo tepore di gelo – nella bottiglia verde, il latte ...*); anzi, in questo senso *Morto ai Paesi* appare una forzata riduzione, in fatto d'estensione e varietà, se non d'intensità e altezza. In questi versi sopra tutto:

E nella calma è il volo della sera
che si muove negli alberi,
la lontananza che da te remota
eternamente s'avvicina

cercheremo il motivo. E forse nel titolo per la bivalenza del suo significato: morto ai paesi (stato in luogo, *sarò morto nel gioco dei paesi*), morto rispetto ai paesi. Che è quanto dire che la sua terra è praticamente morta per lui, ma idealmente viva nella distanza. Non «mondo distrutto», ma personale destino:

L'estrema assenza dove vivi uguaglia
la tua vita nel deserto ...
.
E ti somigli nel ricordo: odore
d'altre sere accaldate alla tua fronte,

Purché gli sia concessa una *sembianza*. Qui c'era da scegliere; Gatto ha scelto. Non senza però tutta la cautela della ricerca; la quale, di carattere morale prima che estetico, sta in un ordine affatto nuovo di rigore, tanto nuovo da generare quel tale sospetto d'abbandoni e ritorni lontano dalla lezione degli ultimi. Egli sa

quanto costi e quanto sia facile a un tempo, la purezza; in lui c'interessa sopra tutto quell'avvertita e mai tradita necessità delle scorie, il movimento, non presupposto ma intimo al crescere della poesia, per cui l'*assenza* tende continuamente a diventare *presenza*, restando continuamente delusa. E quella tensione dolorosa che ne esce a dare *verità* ed *eternità* di sopravvivenza al dibattito umano, alla figura sul punto di svanire, al gesto che il tempo si porta:

... e per le strade chiare,
fredda d'odori e di silenzio, vera
di un'altra età raggiante dai balconi
torna la luna spoglia del tuo sguardo.
Non torneranno i morti...

Si spiega così quella scelta e quella riduzione operata su tutto quanto non risultasse stretto al nucleo più urgente. E la sua terra, quando torna, è in una luce umida di distanza, di dormiveglia, composta nei suoi elementi più aerei e fuggitivi:

Al freddo stretto i limoni muovevano la luna d'alba
prossima ad esalarsi scialba nel cielo dei portoni

.

Ai monti pallidi d'ali sorgevano voci remote:
per strada le ruote dei primi carri, i fanali
tenuti nel vetro dell'aria.

oppure:

E m'era sonno, a rampe dei suoi lumi,
il villaggio più alto
dietro i carri innalzati del fieno,
come la luna risalita ai monti
dava quiete alle stanze, alla memoria.

Anche Gatto ha le *sue* ore: non – o solo raramente – il *suo* tempo, come ha notato Ferrata. Se lo raggiunge, o se ha l'aria di raggiungerlo, l'attenzione va ancora e sempre a quel particolare moto che dalla circostanza temporale e spaziale

fredda – ma non è la parola – l’attimo in una verità ed eternità. Ne risulta la soluzione della primitiva ricchezza di spunti sensibili in una sorta di giudizio morale sulle cose, in una validità interna dell’emozione che si tende ormai a quel limite; a Gatto non dovremo chiedere la parola densa e precisa, ma la frase (e non per suggestione musicale) mordente di riferimenti imprevisti:

e l’improvvisa eternità dei treni
che curvano la notte, una ringhiera.

Dal che, per la simultaneità dell’eco di due mondi che si chiamano, un esame del linguaggio di Gatto non può assolutamente prescindere.

Tutto questo non esaurisce che in piccola parte l’analisi della sua poesia, che è molto più complessa. E costa non aver potuto mostrare meglio come certa sua intensità culturale vada anch’essa disciolta – per via psicologica – in questa lirica, costituendo una spinta fondamentale del moto che s’è visto.

Ma qui, sopra tutto, si voleva fissare una serena condizione di lettura.

Antonia Pozzi²

Ci è mancata il 3 dicembre scorso, di sera. E se è per chi lesse a suo tempo un articolo di lei apparso su queste colonne che la ricordiamo qui, ben altro discorso varrebbe tra noi che l'abbiamo conosciuta. Aveva ventisei anni e s'era laureata tre anni fa con un lavoro – non vogliamo dire: con una tesi – su Flaubert che ci auguriamo di poter leggere stampato un giorno o l'altro. Sopra tutto per noi, perché ci illuda contro la brevità della sua ora terrena.

² «Corrente di Vita Giovanile», a. I, n. 21, 31 dicembre 1938, p. 2. La nota non è firmata.

Discorso di Capo d'Anno³

Mi è insopportabile il Capo d'Anno a casa: e proprio per la ragione contraria a quella per cui tutti emigrano, per l'impossibilità di considerare questo come un giorno qualunque. Perché in città ve lo fanno passare come una specie d'obbligo di non battere a nessuna porta, di non varcare nemmeno quelle dei caffè, che la sera restano chiusi. Così meglio fare come gli altri, andar via. Perché di tutti noi le feste sono affidate a un calendario segreto, se non addirittura fortuito.

E lo sapete voi, che siete *i miei amici*, cioè quelli che io ho incontrati per il più felice caso, di un incontro che avvenne senza indizi e premeditazioni: voi che su cento interessi ne avete almeno novantanove diversi dai miei e lieti nella mia vita per quell'uno continuati a restarci. Voi che non siete incondizionatamente e sempre intelligenti e sensibili, che andate nei caffè che io non frequento e non venite in quelli da me frequentati, con cui è possibile parlare d'un libro come dei propri casi, voi che mi promettere d'avere una vita, troppo superiore all'espressione che mi capita di tentarne, perché gli altri vi cerchino e guardino a voi con curiosità o interesse.

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

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

Era, in tutto questo, un desiderio di scoprire la più intima città, di suscitare un ambiente duraturo per la nostra più libera azione; e si pensava a certe colazioni sotto le pergole fiorite della periferia, nel punto dove le strade subentrano ai corsi e i ponti varcano ogni groviglio di binari cittadini verso la campagna lombarda.

Non se n'è mai fatto niente e nemmeno si sarebbe potuto. O talvolta ero proprio io, che pure più d'ogni altro avevo caldeggiato tali progetti, a mandar

³ «Campo di Marte. Quindicinale di azione letteraria e artistica», a. I-II, n. 10-11 (numero doppio), 1 gennaio 1939, p. 6.

nell'aria tutto per un qualsiasi imprevisto o un prematuro senso di sazietà, perduto come ero dietro troppo personali immaginazioni e disegni. Ma le stagioni sono passate alla memoria materiale di quanto s'era sognato e alla fine non s'era compiuto, in una strana e consolante fusione della loro effettiva sostanza con tutto ciò che prima le aveva dentro di noi raffigurate. Così, con la nostra vita, quanti fatti nostri reclamano l'eternità per tutti i luoghi per dove siamo passati o che appena abbiamo sfiorato, quando nei nostri colloqui più accesi cadevano nomi di piazze e di strade.

O erano, nel combinare un numero telefonico, quegli istanti di sospensione che precedono il richiamo, nel silenzio e nel buio del ricevitore, questi infiniti punti in cui si raccoglie la profonda vita dello spazio, a dare il senso d'una finestra che stesse per aprirsi sul dolce sobborgo primaverile dove abitava uno di noi e tutta l'angoscia di non poter essere lì materialmente in quel momento; che ora rendono più densa e sapida la trama dei nostri giorni.

Accadde in altri casi – mai però quando si sarebbe voluto – di vedervi davvero riuniti tutti quanti e di scoprirvi nel riso e nella leggiera eccitazione di quando si fa festa, il vostro volto estremo, quello della più profonda consuetudine, che balena assenze, che riporta sulle orme dei morti. E di perdere poi le vostre parole, a distanza, come su uno schermo rimasto senza voci. E quel silenzio di doloroso stupore che tiene dietro al trambusto sorto per uno che s'è buttato a capofitto.

Ma come vive, dopo, in qualche ora di grazia, come diventa tenero questo silenzio. Tutti allora siete presenti, amici miei, nell'imitazione di quell'ideale convinto che non riusciremo mai a combinare da vivi. Perché è chiaro che solo nella morte ci riuniremo; che anzi è esso stesso una delle pallide immaginazioni che della morte ci facciamo.

Quali parole, in tali momenti, sembra di poter pronunciare, con voi vicini. Come nella neve di questi giorni. Della quale verrebbe voglia di parlare se già non la portassero via.

Ma sul cadere di quest'anno mi concedo un augurio, per gratitudine a tutti voi: che queste parole si aprano, sulla vostra ideale presenza, non troppo lontane da quelle che nella nostra impossibile riunione si direbbero.

Breve risposta non richiesta ma necessaria
al Prof. Russo e al Sig. Villaroel⁴

Padronissimo il Prof. Russo di intendere come vuole la nuova letteratura; però la responsabilità di quello che dice (vedi per questo «La Gazzetta» 22 gennaio u. s.⁵) è tutta sua. Che poi il Sig. Villaroel sfrutti bassamente la cosa (in un articolo pubblicato nel «Resto del Carlino» e ricomparso con un titolo grottescamente allarmistico: *Attenzione alla nuova letteratura* sul «Regime Fascista», 8 febbraio u. s.) e ne cavi le conseguenze che vuole, con la sua lingua maligna (*eh, no; questo non è nella prassi fascista; oppure: – Insomma, caro Russo, ditelo chiaro e tondo: questi letterati ermetici sono antifascisti –*), questo riguarda soltanto loro due, Russo e Villaroel; non c'interessa per polemizzare con loro sulla poesia e la critica che noi vogliamo ed essi non vogliono, ma solo perché sia chiarita una volta per sempre la posizione di chi si onora di lavorare per una nuova civiltà e una nuova cultura di fronte a chi crede di poter impunemente impiegare il segno Littorio per lo sfogo dei propri risentimenti.

Per troppo tempo si è lasciato correre per motivi di buon gusto e per un senso troppo sereno della bassezza di questi signori; così, perché non ci si sporcasse le mani, si è data l'impressione di temerli, di avere la coscienza poco pulita.

Il sistema abusatissimo, ormai, dai vecchi che paventano di perdere il posto e dai giovani che sperano di far carriera, non può più ingannare chi possenga intelligenza e buona fede. Favorisca il Sig. Villaroel di documentare le proprie accuse: fuori i nomi e sopra tutto fuori le prove; parli chiaro, lui che se la prede con gli *oscuri*, e si preoccupi meno delle scappatoie. Per questo, noi che ci sentiamo individuati fra quelli che il Villaroel chiama *focolai sparuti d'infezione* sentiamo il dovere di uscire dall'anonimo in cui egli cautamente ci lascia (*pubblicazioni rachitiche avviano i giovani verso la rivalutazione della figura del letterato*) e di parlare per primi a voce alta e chiarissima. Magari proprio di fronte

⁴ «Corrente di Vita Giovanile», a. II, n. 4, 28 febbraio 1939, p. 1. Firmato «Corrente».

⁵ La sigla sta per: 'ultimo scorso'.

a quegli *altissimi organi preposti alla disciplina e alla serietà della cultura* che il Villaroel invoca credendo di spaventarci.

Perché, così restando le cose, non saranno certo le pedanterie astiose di un professore – che pure, richiesto di parlare della letteratura odierna, non sa indicare nucleo diverso da quello che gli piacerebbe di eliminare riconoscendone implicitamente la concretezza e l’apporto da esso offerto alla vitalità del nostro tempo – o le gratuite accuse d’un poeta mediocre, a convincere d’antifascismo chi ha il solo torto di non saper giocare con le parole abbastanza per poter collocare un inno al Duce accanto al più volgare rifriggimento dei motivi crepuscolari-decadenti di trent’anni fa.

Chiarimento a Luigi Russo⁶

Riceviamo e pubblichiamo:

Leggo su «Corrente» ultima una nota offensiva che mi può riguardare. Vi sono alcune espressioni che desidero siano chiarite. Vi invito intanto a distinguere tra il mio articolo e l'articolo di Villaroel, in cui alcuni miei giudizi strettamente e disinteressatamente critici sono stati trasportati verso una funzione strumentale che in me non avevano, e non potevano avere.

Voi parlate di «bassezza», e Vi invito a determinare nettamente anche questo punto.

Aspetto un Vostro pubblico chiarimento, che abbia, come è leale costume giornalistico, lo stesso luogo e la stessa importanza tipografica che ebbe la nota precedente.

Luigi Russo

*

Certamente tra i due articoli una distinzione più netta si sarebbe potuta fare, dato che la nostra *risposta* si riferiva a Luigi Russo solo in quanto volevamo sottrarre a una definizione da noi non accettata la così detta *nuova letteratura*. Ma noi s'è guardato al risultato della cosa e agli estremi a cui l'articolo del Villaroel l'aveva portata; così abbiamo parlato di *sistema abusatissimo* col quale certa gente cerca di nuocere agli altri per innalzare se stessa. Contro il sistema di *questi signori* – tra i quali non volevamo comprendere il Russo, colpevole ai nostri occhi di *pedanteria astiosa*, ma solo su un piano di sensibilità letteraria – era rivolta la parola *bassezza*. Del resto ci risulta che, prima ancora della nostra nota, il Russo aveva manifestato il proprio sdegno per il modo con cui il Villaroel s'era servito del suo scritto.

Questo fatto – per noi molto significativo – e questa sua reazione alla nostra nota, ci illuminano completamente sulle sue effettive intenzioni. Per cui, se non andiamo affatto d'accordo con Luigi Russo circa l'interpretazione da dare alla

⁶ «Corrente di Vita Giovanile», a. II, n. 5, 15 marzo 1939, p. 1. Firmato «Corrente».

nuova letteratura, ci sentiamo in dovere di assicurarlo che, come non era stata nostra intenzione nella nota precedente di offendere la sua figura morale, tanto meno ora abbiamo nulla da eccepire su questo piano.

Dopo queste dichiarazioni, e riconosciuto il carattere *strettamente e disinteressatamente critico* della nota del Russo, la questione ci sembra completamente chiusa, definita nei suoi termini giusti e precisi.

Tramonto dello scrittore professionale?⁷

Un articolo di terza pagina, a firma Guido Piovene, apparso nel «Corriere della Sera» del 7 agosto di quest'anno, dopo aver riferito su un'inchiesta compiuta tra i giovani intellettuali, ad opera di François Mauriac, circa alcuni caratteri della letteratura del dopoguerra (ricorso alle forze istintive e alla demenza, sfruttamento dell'erotismo ecc.), conclude con la constatazione di uno scadimento della letteratura negli interessi delle nuove generazioni. «Questi giovani intellettuali – scrive Piovene – non credono alla letteratura, non hanno il minimo interesse, e lo dicono, per la letteratura in sé stessa».

Rimarrebbe cioè in primo piano «l'interesse per le idee, per l'indagine, per la scoperta di nuovi valori sociali o intellettuali». Piovene riporta anzi una frase stralciata da una risposta all'inchiesta, che può invitare alla riflessione, tanto perentoria essa suona a condanna di un costume:

La verità può fare a meno dei letterati, esseri ciarlieri che preferiscono la loro opera alla loro anima.

Nella quale affermazione Piovene vede una «riprova di quello che gli spiriti più sensibili hanno avvertito ormai da tempo: la fine di un tipo di scrittore professionale, il progressivo vanificarsi della vita letteraria, delle sue riunioni, dei suoi riti, della sua scala di valori». Per questo «lo scrittore professionale con il suo corteo di libri è una figura sociale che si avvia al tramonto», mentre la prossima generazione sarà di scrittori di pochi libri, scritti saltuariamente, nel senso che sarà caduta quella specie di obbligo, dato dalla consuetudine, di mettere fuori uno o due libri all'anno per giustificare la propria permanenza nella repubblica delle lettere. Si tratterà cioè di una più autentica necessità di scrivere, da parte di individui che vivranno «fuori della letteratura e delle sue consuetudini».

L'interesse di queste considerazioni di Piovene non sta tanto nella lettera delle previsioni, che potranno essere più o meno contraddette dai fatti, quanto piuttosto

⁷ «La Scuola», a. XLVI, n. 9, settembre 1949, pp. 175-176.

nella natura del fenomeno che qui vien messo in luce. Infatti, mentre si potrebbe obbiettare che, ad esempio in Italia, riunioni e riti della vita letteraria vanno anzi infittendosi col moltiplicarsi dei premi letterari, col pullulare di manifestazioni culturali a sfondo mondano, colla quasi quotidiana apertura di salotti sedicenti intellettuali, sono proprio tali febbrilità e convulsione a suggerire il senso del vuoto che sta dietro l'annaspante tentativo di darsi aria e luce mediante il fittizio contatto con un pubblico. Un pubblico che alla resa dei conti risulterà composto dagli stessi letterati e affini, giacché il grosso si sarà nel frattempo squagliato alla ricerca di altri svaghi e manifestazioni.

Il serpente che si mangia la coda? Press'a poco. Ma questa nota non vuol lamentare – come troppo spesso e spessissimo del tutto a sproposito s'è fatto – il grave iato esistente tra la letteratura e il suo pubblico, quanto piuttosto indicare la crescente assurdità del modo di vita dello scrittore in quanto uomo vivente tra altri uomini.

A chi ben guardi nella loro vita di ogni giorno, sembra quasi inevitabile che i letterati non possano concepire amori, odii e, in generale, passioni, affetti ed amicizie, che non possano vivere e convivere se non nell'ambito di quella loro «professione», e addirittura di una loro casta. Da ciò il penoso imbarazzo, il divagante conversare o addirittura lo sconsolato silenzio quando si trovano a contatto con uomini veri. Non per tutti è così. Ma la misura, i modi stessi (quasi sempre innaturali) con cui pochi ribelli rompono con la casta, il senso di vacanza – quasi una concessione al prossimo – con cui i rimanenti esprimono a baleni una propria resipiscenza o nostalgia (la vita degli altri e con gli altri come serbatoio cui attingere spunti e ispirazioni) costituiscono la più lampante conferma che l'eccezione fornisce alla regola.

Inutile poi dunque lamentare quel senso di inflazione e di confusione per cui il prodotto giornalistico tende a sostituirsi o addirittura a sovrapporsi al prodotto letterario, magari usurpandone il nome. Pur che di questo non si faccia un alibi, pur che non si favorisca distinzione, questo è un sintomo di cui si dovrà prima o poi rallegrare. È troppo giusto che lo scrivere libri pseudo-filosofici, l'aver la mano sempre addestrata alla stesura di brillanti articoli da settimanale o da terza pagina, valgano come titoli d'ammissione a una nuova categoria professionale. La quale non sarà in nulla diversa da tutte le altre categorie e al tempo stesso favorirà

l'ulteriore dissolvimento della categoria degli scrittori di professione. Per cento letterati che rinunziano, per altri cento che passano in buona fede al giornalismo, uno scrittore e cento, duecento lettori in più. Il momento più difficile nell'esistenza di chi per avventura abbia espresso per la prima volta un'opera dalla propria esperienza e dai propri ricordi di uomo, è proprio quello in cui l'opera stessa, per modesta che sia, gli serve come biglietto d'ingresso all'adunanza degli scrittori di professione. C'è chi si adatta e sa respirare in quell'aria, e si perde; c'è chi non si adatta e si perde ugualmente. Ma l'adunanza in ogni caso fa paura, materializza a volte un affanno che ha altre origini e andrebbe liberato per altre vie. Nasce l'incubo e la presunzione di essere scrittori a tutte e ore e non si dica che questa è soltanto la prova a cui soccombono gli spiriti deboli.

Perché è ben più naturale – e oggi ancora sembrano mancare le premesse – che l'opera sia somma e coronamento di esperienza (e dunque saltuaria, che non vuol affatto dire fortuita, casuale) di quanto non lo sia la qualità di scrittore di professione intesa come base e premessa quotidiana di quell'esperienza.

Scrivere è un mestiere?⁸

[1] «Su via non te la prendere, – dice la madre al figlio bocciatissimo e piangente sotto il torvo sguardo del genitore – quando sarai grande farai l’artista». Queste parole, a corredo d’un disegno di Bartoli, abbiamo letto divertiti in un recente numero del «Mondo». Vignetta doppiamente attuale, a cui abbiamo spontaneamente associato un’interessante nota di G. B. Angioletti apparsa nel numero di giugno della rivista «Emilia» per un contributo al dibattito sulla cultura, aperto, in un precedente numero della stessa rivista, da analoga nota di Giuseppe Raimondi. «Scrivere è un mestiere?» si domanda nel titolo Angioletti. Ecco, dopo un discorso che andrebbe esaminato punto per punto, la risposta dello stesso:

... poiché non è giusto, e non è neppure utile, che lo scrittore indipendente muoia di fame o, fuori di iperbole, debba battersi giorno per giorno, ora per ora, contro le necessità economiche; e poiché il mecenatismo privato (che ebbe i suoi torti, ma anche i suoi splendori) è quasi del tutto scomparso, mentre il mecenatismo governativo tende sempre più a favorire gli Eletti a scapito dei Reprobi; ebbene, lo scrittore che vuol mantenersi indipendente ha una sola strada da scegliere: esercitare un secondo mestiere. Anzi, esercitare anche un mestiere: perché lo scrivere libri non «commercializzati» o non destinati alla propaganda, non sarà più un mestiere, bensì una libera e incontrollabile attività dello spirito.

È sul senso di questa «libera e incontrollabile attività dello spirito» che ha di solito inizio la parte più accesa del dibattito. Per restare su un terreno più immediato varrà tuttavia la pena di osservare che, almeno per quanto riguarda gli scrittori italiani, fatte le debite e non sempre invidiate eccezioni, la soluzione indicata da Angioletti corrisponde a uno stato di fatto. Del quale forse non ci si saprebbe lamentare se il «secondo mestiere» o, semplicemente, il mestiere non ne richiedesse un secondo e poi un terzo in vista della sospirata libertà economica e ancor più (ma è evidentemente un’utopia) se tale soluzione, naturalmente e

⁸ «Milano-sera», 6-7 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

universalmente adottata portasse una volta per sempre alla dissoluzione della casta o clan, o come altrimenti si voglia chiamare lo strano mondo nato dal raggruppamento tra loro, per puro istinto associativo, degli scrittori «di professione», con i loro odii, amori, passioni e appetiti nati e consumati in quel loro giro esclusivo.

[2] Siamo forse in vena di revisioni, bilanci, ricapitolazioni e magari di avvii dalla «tabula rasa»? Difficile, a chi ne prenda l'iniziativa, sottrarsi al moto di tristezza o di fastidio dei direttamente interessati. A noi tocca registrare questi primi, spesso contrastanti tentativi di fare i conti col tempo.

Dopo il volume *Nuovi Poeti* curato da Ugo Fasolo per l'editore Vallecchi e inteso a un accertamento delle promesse e delle direzioni della poesia dei più giovani, ecco l'editore Guanda presentare una ricca *Antologia della poesia italiana (1909-1949)* a cura di Giacinto Spagnoletti. Il volume, uscito nella collana della «Fenice» e corredato di una nota critica per ognuno dei poeti in esso inclusi, reca all'inizio il testo del manifesto futurista del 22 febbraio 1909 e chiude con una scelta di poesie di una giovanissima Alda Merini, fino ad oggi quasi totalmente inedita. Quarant'anni – e che anni! ma c'è anche chi lo dice in senso spregiativo – della poesia italiana. Come l'autore avverte nella premessa, la presente antologia, è profondamente modificata rispetto alla precedente, comparsa nel '46 presso l'editore Vallecchi e oggi esaurita.

[3] È osservazione comune quella secondo la quale l'interesse per la poesia di Rimbaud si converte costantemente nell'interesse per il «caso Rimbaud». S'intenderà allora come, oltre i meriti intrinseci dell'opera, sia in questi giorni accolta con particolare attenzione la biografia di Enid Starkie, *Rimbaud poeta maledetto*, uscita nella traduzione di Lidia Storoni presso l'editore Rizzoli.

[4] L'editore Bompiani annunzia un romanzo di A. Paton: *Piangi, terra amata!* (*Cry, the beloved Country!*), tradotto da Maria Stella Ferrari. Pare che i critici americani ritengano che la riduzione cinematografica di quest'opera «sia destinata ad aprire la strada ad un nuovo genere teatrale (?), la tragedia musicale, che

fonderebbe secondo una nuova formula il testo e la musica». Bisognerà vederci chiaro.⁹

[5] Sempre presso l'editore Bompiani è imminente la comparsa, nella serie del Pegaso Letterario, di *Un mantello alla città* della giovane scrittrice Loredana Minelli.¹⁰ All'opera fu assegnato, quand'era ancora inedita, il premio italo-svizzero «Libera Stampa» 1949.

[6] Il Premio Salsomaggiore di Letteratura (1 milione) sarà assegnato la sera del 9 settembre. Saranno prese in considerazione opere italiane di poesia, di narrativa e di critica, pubblicate dal 31 luglio 1949 al 31 luglio '50. La Segreteria del Premio ha sede in Milano, via Santa Radegonda 8. Il termine di presentazione è fissato per il 10 agosto 1950. La giuria è così composta: Cesare Angelini, Maria Bellonci, Massimo Bontempelli, Arnaldo Cappellini, Augusto Guerriero, Eugenio Montale, Marino Moretti, Enzo Paci, Giuseppe Raimondi, Bruno Revel, Arturo Tofanelli, Manara Valgimigli, Carlo Zaghi.

⁹ Si tratta dell'omonimo film del 1951 diretto da Zoltán Korda, alla cui sceneggiatura collaborò lo stesso Alan Paton.

¹⁰ Cfr. l'articolo *Un mantello alla città* (Testi, n° 13).

Lo sport tra le Muse¹¹

[1] Se un poeta può parlarne così, senza tema di passare per un crepuscolare (pazienza se poi l'aria è davvero quella: *le domeniche dopo la partita di calcio nel quartiere suburbano*, da *Ferragosto e Commiato* di Marco Visconti – Ubaldini, Roma 1950) vuol proprio dire che siamo a quel punto in cui un oggetto non è più estraneo e irriducibile ma ha già raggiunto una zona non tanto esteriore della sensibilità individuale e collettiva. C'è del resto il precedente illustre delle «cinque poesie per il gioco del calcio» di Umberto Saba: né sportivo né appassionato di sport, gli accadde un giorno di accostarsi a questo come a tanti altri spettacoli del mondo e di sentirsene subito mosso al canto. Del quale, come si sa, è tutt'altro che avaro.

Ecco ora questo quaderno di «Giochi e Sports», uscito nelle edizioni della Radio Italiana e illustrato con sei disegni originali di Mino Maccari, dove Angioletti vi parla dell'ippica, Bartolini della caccia, C. E. Gadda dell'alpinismo, Gatto del ciclismo, Pratolini del calcio e così via. Il quaderno, oltre a raccogliere un ciclo organico di conversazioni sull'argomento, mira a sfatare il pregiudizio «secondo il quale gli uomini colti, gli uomini di lettere e di arte, sprezzano questo genere di competizioni, si disinteressano di esse, o addirittura hanno paura delle dimostrazioni di collettivo entusiasmo che esse generano». C'è poi la parte più casalinga, più congiunta al passatempo che alla passione, con Anna Banti che vi parla del bridge, Emilio Cecchi delle parole incrociate, eccetera.

Che tutti quanti – si tratta d'un lavoro su ordinazione e di una raccolta abbastanza occasionale – siano pienamente calati nel tema, non direi. Alcuni anzi vanno brillantemente fuori tema. È il caso, occorre dirlo?, di Antonio Baldini che, partendo dall'infanzia per niente sportiva, ritorna, attraverso un elogio della «passeggiata per diporto», alla letteratura, confrontando la dannunziana *Passeggiata* del 1893 con quella palazzeschiana del 1913. Un altro oggetto – in

¹¹ «Milano-sera», 14-15 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Occhiello: «Angioletti all'ippica, Gadda all'alpinismo, Gatto al ciclismo, Cecchi alle parole incrociate».

questo caso un costume – che offre coincidenze sintomatiche col mutare della sensibilità e delle forme che esso assume di volta in volta. In fondo il vero interesse di questo quaderno sta nel confronto che naturalmente vien fatto di compiere tra la diversa disposizione dei singoli temperamenti e, all'ingrosso, dell'una e dell'altra generazione di scrittori di fronte a fenomeni analoghi. Meglio ancora, nella conferma dei singoli modi e delle reciproche diversità di natura che risulta dall'averli posti di fronte allo stesso fatto. Dove gli uni si sentono portati a sviluppare il discorso sul pretesto dell'oggetto che ben presto vien messo garbatamente da parte a vantaggio di sottili ed estrose architetture, più attenti alle variazioni sul tema che non al tema stesso; gli altri invece tendono a farne cosa propria, a investirlo pienamente, quasi che una loro sorte fosse in gioco, una loro vicenda miticamente raffigurata nella corsa del pallone sul prato o nel guizzo della ruota sul traguardo.

[2] Tempo di riviste letterarie e di cultura? Curiosa vicenda anche questa. Dopo le accensioni simultanee dell'immediato dopoguerra, la vita stentata di due o tre, alternata a larghi periodi di assenza quasi totale. Adesso ne nascono e ne rinascono da ogni parte. Per una «Rassegna d'Italia» che muore, ecco sorgere con la formula del numero artistico alternato a quello letterario le fiorentine «Paragone» e «LA» e più recentemente la romana «Cultura e Realtà». Un'altra rivista, dedicata alle sole arti figurative e diretta da C. L. Ragghianti è annunciata a Firenze, mentre dovrebbe essere imminente l'uscita del primo numero del «Pensiero Critico» diretta da Remo Cantoni.

Difficile interpretare oggi il senso di una tale reviviscenza. Anche più difficile stabilire un diagramma, seppure approssimativo, delle esigenze e degli umori che hanno determinato la breve e raramente rigogliosa vita delle precedenti. Una cosa sembra certa: la difficoltà, nella situazione odierna, di una rivista che serva da piano d'incontro e che insieme possa da sola soddisfare a tutte le richieste secondo le varie direzioni dell'interesse. Niente più «N.R.F.», tanto per intenderci. Pur che abbia mezzi per campare, è destinata a vita meno grama una rivista di tendenza o dedicata a una materia specifica. Prima c'era come un ritegno a dichiararsi attaccati a un particolare interesse, quasi che ciò denunziasse una rinuncia alla complessità e alla partecipazione totale. Oggi chi è stato a guardare

per anni rompe gli indugi e dà quel che personalmente può dare sul terreno che s'è scelto. Che sia il segno d'una frattura sempre più grave, tale da riportarci a una situazione analoga a quella dell'immediato anteguerra?

[3] A questa domanda risponde indirettamente, si direbbe con fiducia, Francesco Flora in una nota dedicata ai contraddittorii significati della parola «umanesimo», nel primo numero della nuova rivista da lui diretta, «Letterature Moderne». Il numero, al quale rimandiamo il lettore, contiene scritti di Croce, Bonfantini, Cordié, Borchardt e la versione di una scelta di aforismi di Franz Werfel, uscita postuma.

[4] Un altro tentativo di rompere con la tradizione che non assegna lunga vita, a Milano, a pubblicazioni periodiche di carattere, entro certi limiti, disinteressato e non commerciale, è quello del settimanale «Quarta Dimensione» diretto da Ennio Capecelatro. Ne sono usciti fino ad oggi cinque numeri, con articoli di Segre, Moravia, Anceschi, Bo, Borlenghi, Macrì, Fantuzzi, Dal Fabbro, Spagnoletti, Roberto Rebora, eccetera. «Quarta Dimensione» sembra voler riempire quella specie di iato che si è venuto a stabilire tra i grandi settimanali e le riviste propriamente letterarie. Opera di mediazione quanto mai difficile e che potrebbe far presa sull'indefinibile pubblico che ha tutte le ragioni per averne abbastanza della romana «Fiera», se solo il nuovo giornale chiarisse ulteriormente la sua formula rispetto all'attuale compromesso tra settimanale di varietà e periodico di letteratura e arte.

[5] Due novità Einaudi: per la Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria sono usciti *Napoli Milionaria!*, commedia in tre atti di Eduardo De Filippo e, postumo, *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine. Quest'ultima opera è tra quelle selezionate per l'assegnazione del Premio Viareggio 1950.

Un lamento che si rinnova¹²

[1] S'era accennato l'altra volta alla comparsa della rivista «Cultura e realtà», diretta da Mario Motta e il cui comitato di redazione è composto da Fedele D'Amico, Augusto Del Noce, Gerardo Guerriero, Nino Novacco, Cesare Pavese. Ai lettori segnaliamo, per la parte che più direttamente ci riguarda, un saggio di Pavese: *Il Mito* e uno di Enrico Tobia: *Oggi e domani della poesia*; infine, una nota di Italo Calvino sulla *Necessità di una critica letteraria*. Le molte coincidenze tra i singoli «pezzi» e quasi l'orchestrazione che il numero rivela alla lettura dicono che si tratta di una rivista di tendenza (nel senso di una comune individuazione e insistenza, da parte dei redattori, sui punti da battere sui problemi da sviluppare) la quale tuttavia si propone di creare, con la forza stessa delle proprie istanze, le condizioni per una discussione, il più possibile ampia, e per una propria funzione tra gli intellettuali italiani. (La discussione in verità è già cominciata: si vedano, in proposito, nel n. 6 di «Rinascita», la nota *Marx e il leopardo*, e, nel n. 6 di «Quarta Dimensione», lo scritto *Il Mito* di Pavese dedicati appunto alla nuova rivista). Un discorso non affrettato richiederebbe, come il più apertamente polemico tra quelli citati, lo scritto di Enrico Tobia sulla crisi della poesia italiana e della poesia in genere.

I poeti – antico lamento – non ci soddisfano: solo con sforzo riusciamo a leggerli e, quasi sempre, dopo averli letti, ci sentiamo intristiti e la gioia della poesia che dovrebbe saziarci non ci libera dall'aridità e dalla tristezza. *Ci rivolgiamo alla vita che ci circonda e sentiamo che è un'altra cosa, è diversa, più tragica o più lieta: siamo tentati di invocare l'ingenuo e impossibile verismo che ce la ridia in poesia com'è; o addirittura, se appena pensiamo al momento in cui viviamo, se i fatti più gravi attorno a noi ci colpiscono, ci sembra che nel mondo non ci sia più posto per la poesia. Ci convertiamo alle cose: dal disgusto per la forma che conosciamo siamo tratti a pensare che nessuna forma sia più sopportabile.*

¹² «Milano-sera», 22-23 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

Davvero un antico lamento, che da anni sentiamo fare con varie intenzioni e con ancor più varia solidità d'argomenti. Questo è un lamento motivato e sincero, fatto col cuore in mano e senza abili sottintesi: un discorso che non richiede, come il più delle volte in questi casi, il riconoscimento della benemerenzza di chi se ne fa moralisticamente iniziatore.

Ci fermeremmo soprattutto alle parole sottolineate, in quanto espressione d'uno stato d'animo sperimentato e diffuso, qui formulato come meglio non si potrebbe. Il dubbio – e dunque l'eventuale discussione – comincia dopo, quando cioè lo stato d'animo, così esattamente colto, si converte in ipotesi sul futuro e diventa in qualche modo velleitario. Ma seguiamone i punti essenziali:

«Eliminiamo a mano a mano tutti problemi; la nostra porzione diventa sempre più piccola; giungiamo all'aridità». Sarebbe il caso di Montale.

«Il concetto della libertà come libertà dell'individuo, dell'individuo che lotta per liberarsi dal mondo e costruirsi un altro suo proprio, astratto e assoluto». Sarebbe il caso di Ungaretti.

«L'abbandono sensualistico alla natura nella cui malinconia si stempera definitivamente la eredità pagana del dannunzianesimo». Sarebbe il caso di Quasimodo.

Ancora: il riflesso di queste «posizioni» sarebbe reperibile nella tendenza all'idillio, «pigra e inadeguata risposta al dramma del mondo», perché idillio è «il compiacimento in qualsiasi posizione data».

Che cosa opporre, allora? La lezione dei fatti, sui quali la poesia ha dimostrato la propria «incapacità d'allargare il suo arco», l'«invito alle cose», la «richiesta d'un oggettivismo assoluto», una «poesia come racconto obbiettivo» (vedi Pavese) che «nell'impegno completo nella crisi», data dalla «rottura del giusto (?) rapporto individuo-mondo», determinerebbe «la ricostruzione di quel rapporto spezzato».

Sintomatico il fatto che il discorso, ancora una volta, venga condotto, per la parte negativa, sul filo sempre fallace delle poetiche (e addirittura delle poetiche e metafisiche insieme, dell'«esercizio ascetico» coincidente con l'«esercizio poetico») e per la parte costruttiva (là dove sarebbe forse il caso di far punto e di contare sul beneficio del tempo) sulle speranze e sulle buone intenzioni, soprattutto sul discorso circa una poesia da fare opposta in astratto alla poesia già

fatta e ridotta alla propria arbitraria astrazione, cioè alla poetica, che le corrisponde in modo sempre impreciso.

Non per niente, di Montale, il Tobia cita i versi emblematici dell'aridità (quelli, appunto, più facilmente riducibili a poetica, e che tutti ormai ripetono, del «non siamo» e del «non sappiamo») quasi dimenticando che c'è pure uno sviluppo tra gli *Ossi* e le *Occasioni*.

Si vuol dire con ciò che la poesia, quando c'è, è dotata di una forza capace di superare, oltre al senso delle poetiche che le si affibbiano, anche il senso di quanto letteralmente essa dice: che cioè essa è energia, che agisce per vie segrete e con esiti insospettabili.

Non valeva piuttosto la pena di esaminare anche più a fondo le condizioni del terreno sul quale il seme cade o è caduto? E sia pure, il nostro attuale, un terreno di malessere e quasi totalmente prosciugato. Ma questo fuoco d'ingabbiamento tutto diretto sull'obiettivo delle poetiche non rende alla fine piena ragione del denunziato malessere: perché si lascia sfuggire la parte più concreta, precisamente la poesia, il corpo e l'azione della poesia esistente.

Nello scritto del Tobia il disagio, che non riguarda l'opera di Montale o quella di Ungaretti, ma quel tanto che di esse agisce negativamente in noi, il «disgusto per la forma» conosciuta e praticata, è colto, anche per altre osservazioni qui non riportate, con una precisione quale raramente in questi anni ci è stato dato di osservare in discorsi analoghi. Ma, se è vero che ciò che conta è l'esigenza e che su essa bisogna fermare l'attenzione, non per questo resteremo meno perplessi di fronte alla diagnosi e alla prescrizione del rimedio.

Giacché diversamente dovremmo chiedere al Tobia di spiegarsi con un esempio in proprio, più diretto di quanto non sia un discorso, seppure sincero e appassionato e anche lucido e acuto, o di tornare a formularlo sulla scorta degli auspicabili esempi altrui che l'imponderabile futuro potrà offrirgli via via.

[2] Per i tipi di Zanichelli sono usciti in questi giorni: *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento* di Carlo Calcaterra; *Il Catullo* del Codice Bolognese della Biblioteca Universitaria, sotto gli auspici dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna e ad opera di G. B. Pighi.

*Ho visto il tuo cuore*¹³

Vede il cuore altrui la Manzini, in questo libro (Gianna Manzini: *Ho visto il tuo cuore*, Mondadori, 1950), dice i pensieri e i ricordi del cavallo moribondo, affaccia un soldato morto a una terrazza del cielo, lo fa intervenire, come a guidarli e a correggerli, nei pensieri dei vivi, vede infine il proprio, individuale scheletro – la cosa più difficile a rappresentarsi, a sentirsi addosso da vivi. Interverrà certo un lettore spazientito a dire che questi non son racconti, ma divagazioni, che è stanco di divagazioni, che nessun ragionamento, nessuna giustificazione critica vincerà la sua richiesta di storie che sembrino vere, che abbiano un principio, un corso e una fine. E, con tutto questo, un «interesse». Ecco, e diciamolo pure in modo grossolano, ci risiamo con questa categoria dell'«interessante». Torna fuori a scadenza fissa, con la forza irriducibile dello stato d'animo. Che c'è, resiste e sussiste; e ha presa anche in noi, anche quando non si manifesta in un'accusa di divagazione e non protesta in nome dell'«interessante» o della ricerca della cosa nuova, del mondo nuovo.

È sempre così nei periodi di magra, quando la poesia, per non essere più avvertita come verità, non lo è più nemmeno come poesia e la letteratura viene isolata nello squallore del proprio fenomeno. Questa cronaca di risentimenti e di aspirazioni – perché non si tratta di altro – ha il suo peso. Spesso è sbaglio salutare, ma insieme determina errori di prospettiva, fa sentire il dislivello tra la memoria che si ha di un'opera, del suo significato, e il divenire, la direzione che si crede di poter assegnare alla produzione del periodo o addirittura del momento in cui si vive.

Scrittori come la Manzini sono inevitabilmente esposti a questa sorte non confortante di continuare a lavorare e di trovare lettori sempre più distratti, che già li hanno per proprio conto confinati in una esperienza, limitata magari a una data che sarà il '38 o il '40, il '43 o il '45. In quanto alla insoddisfazione, alla sfiducia accennate, la Manzini non sembra toccata e sollecitata, se non nel senso

¹³ «Milano-sera», 26-27 luglio 1950, p. 3.

inevitabile e personale, da dibattere tra sé e sé, in cui ne è toccato e sollecitato ogni artista.

Vien da troppo lontano, la Manzini, è già troppo avanti nel lavoro perché la cosa possa, per il resto, andare altrimenti. Per questo i suoi successi, per quanto mirabili, sono oggi successi locali, contribuiscono all'assestamento, alla rifinitura di un'immagine in gran parte fissata e piena.

Tra la sua inquietudine e la nostra generale sfiducia, quotidiana e puntuale come un'emicrania, c'è ancora un luogo di incontro, tale almeno da dissolvere la seconda, fin che il contatto dura, nell'aspetto più positivo e persuasivo della prima? Io dico di sì, e che ce n'è più d'uno.

Potrà spiacere che la Manzini impieghi ancora un racconto per dirci la sua necessità di raccontare e i modi che vorrebbe per poterlo fare integralmente («bisognerebbe far sentire – dice in *Incontri* – la presenza della mamma, non come un suggerimento di quelle apparenze, in quell'ora, ma dentro quelle apparenze, cuore di quelle apparenze...»). Oppure saremo portati a sorvolare con impazienza sui suoi modi più consueti («io mi chiamo a raccolta, mi affretto verso il centro di me: lo raggiungo»), sull'inserzione, a volte, d'un linguaggio pseudocritico («la qualità della mia emozione è più lieve di queste parole, sulle quali grava lo sforzo di sottrarla al dominio del mio essere dormiente, per portarla al chiaro della persuasione e della pagina»). Quante definizioni del resto, di sé e della propria arte ci offre di volta in volta la Manzini: tali che un lavoro critico spiegato stenterebbe parecchio a non svolgersi per intero, con tante indicazioni pronte e difficilmente sostituibili, in chiave manziniana.

Il suo procedimento più naturale e frequente è noto: la insistenza sulla vita dell'attimo, come d'un paesaggio notturno rivelato dall'intermittente lampeggiare, quel suo fiorire ogni volta, sulla traccia dell'impercettibile caparbiamente scrutato, nel racconto totale, al «margine dove l'anima e la carne s'incontrano»; i sentimenti colti nel loro travaglio e nella loro crisi, variati e contrastati dai suggerimenti e dagli impulsi del sangue, del mondo fisico, delle impressioni... Troppo noto per essere ulteriormente descritto. Ma questa, di lei, è l'immagine più pigra e approssimativa, scoraggiata dalla assai più forte precisione che la scrittrice impiega nel raffigurarsi. Se non altro è l'immagine resistente da dissolvere nella libertà di una lettura rinnovata, oppure occasionata dal comparire d'un nuovo

libro. Quale occasione migliore di questa? Giacché, quando avremo stabilito con altri che *Un bambino offeso* è in queste pagine la cosa più compiuta e che *Felicità di Carlotta*, *Madrigale indiscreto*, *Destino* gli fanno degna corona e sono vigorosamente e senza residui sul piano del racconto, ci sarà ancora da cogliere, in più luoghi, il moto a senso unico che in quei risultati più incontestabili si placa; e che ci dà figure, paesi che passano sul mutevole orizzonte interiore («sono al parapetto di uno spettacolo naturale, e sono affacciata su un versante dell'anima») e dappertutto un'ansia, una non fittizia, non calcolata pietà: per il cavallo che stramazza, per il soldato che è morto e sa e ha dolore di sapere, per la casa («una casa alla mercé d'un altro cielo e d'un altro paesaggio») finita in fondo al mare, «sbagliata, spostata e ridicola, che trovò la sua immagine più viva e durevole nel regno della chimera». Una pietà che ha sempre il sopravvento su tutto, che investe gli aspetti più irreali ed estrosi insieme a quelli più marcati dal segno del tempo in cui viviamo (vedere, quanto più inesatta e improvvisata è la ricostruzione dal vero ambientale, la verità dei sentimenti del professore di *Le quiete stanze*, il racconto che apre la raccolta).

Contro tutte le apparenze, e magari contro la favola accreditata, l'arte della Manzini non sta nel pezzo di bravura, nel frammento smagliante. Dove più sembra tale, vuol dire che non è andata a segno, che il racconto è mancato; ma eluso o contraffatto non era, e l'impegno era quello, quella la disposizione.

Si tratta d'una creatura che si narra da anni, «dirottamente», e narra d'un suo inquieto amore in un turbato paesaggio d'Italia, e porta «in ogni sua immagine la figura d'un modo d'amare». E che ora è giunta a vedere per un attimo il cuore altrui (l'illusione degli amanti!) e a rappresentarsi lo scheletro proprio, «il più saldo e più intimo progetto», «quanto c'è... di fisicamente più durevole».

Quanto più contraddette e rese ardue nel loro esprimersi dal vario moto della vita – della vita fisica in primo luogo –, sono ancora le parole più semplici a punteggiare, fino al tema finale della morte, l'arco di questa voce che ancora e più a fondo dice «tenerezza» e «ardimento» e «musica» e «abbandono» e «amore».

Per una volta tanto la suggestione del primo incontro, di là da ogni discorso e definizione critica, è quella che prevale: furono queste le parole, questa la voce, che ci fece fermare a suo tempo, come a un naturale prolungamento, a una naturale conferma sul piano del racconto, della poesia a cui abbiamo creduto.

Quando certi titoli (*Un filo di brezza, Musica in piazza, Bambina che aspetta*) appena uditi bastavano a suggerire l'onda piena del narrare.

E oggi? Ecco qua (con tutta la riduzione che deriva dallo stralcio):

Fu l'anima ad aiutarmi con una sorpresa. Vagava essa, rasentando alberi bruciacchiati dall'autunno, altissimi, su fronde leggere, quasi piumose, curvate con femminile gentilezza a riparare un terreno canoro d'acque, fra piccoli salti di rocce; vagava riconoscendo un particolare struggimento, tinto di vertigine, che fu suo insieme e di quel paesaggio, e anche il senso d'un'altezza sospirosa, quasi misura di nostalgia, che lei spartì con ritmi e versi nei quali quel paesaggio trovò la sua vera voce; vagava, ricercando nell'arco sospeso di quei rami il disegno di un protendersi appassionato, anelante e pur trattenuto, che le appartenne.

Un dono dalla prosa restituito alla poesia. S'invertono, dunque, le parti. Se davvero il terreno della lirica è arso e aspetta il riflusso, questa è pur sempre un'acqua viva e impetuosa, da accogliere.

Ovunque s'annidi, scovate il diavolo¹⁴

[1] *La narrativa italiana contemporanea ispirata al marxismo* è il titolo di un lungo saggio di Carlo Falconi apparso nel n. 5 della cattolica «Humanitas». Il Falconi (documentatissimo, s'è letto pazientemente e pazientemente ne riferisce, tutti i libri che gli sembrano sia pur minimamente «ispirati» nel senso indicato dal titolo) il Falconi dunque esordisce con l'ipotesi che «in una futura storia della nostra letteratura lo studio sull'influenza dell'ideologia marxista a mezzo il Novecento costituirà probabilmente un capitolo senza dubbio interessante» per concludere che allo stato attuale dei fatti manca alla «narrazione marxista un libro che, senza pretendere al capolavoro, sia però veramente notevole tanto esteticamente quanto ideologicamente». E, aggiunge: «Le opere che più sono riuscite nel tentativo di questa simbiosi sono nella maggior parte di carattere polemico: i loro autori, cioè, allo scopo di manovrare più efficacemente l'argomento «per assurdo» sono rimasti sul terreno borghese e in piena atmosfera borghese, non andando quindi molto più in là della critica che uno stesso scrittore borghese avrebbe potuto effettuare denunciando gli eccessi della propria società. E le opere d'ambiente proletario e nettamente propagandistico talora lo sono in maniera eretica (v. Joppolo) o così vaga da non essere più ideologicamente definibile (caso Vittorini)».

Quanto, quanto zelo! Tale che il marxista più ortodosso non sarebbe arrivato, credo, a formulare un più spietato atto di accusa muovendo dal rispetto della propria ideologia, contro gli scrittori d'«ispirazione marxista». Ma si sa: il diavolo va scovato dovunque s'annidi. E infatti Pavese, tra gli «scrittori infeudati al marxismo», è «il più pericoloso (la sottolineatura è nostra) letterato propagandista», per le ragioni che il Falconi chiarisce e alle quali rimandiamo il lettore.

Ma Pavese d'altronde cita in un suo luogo la parola del Vangelo, «parola valida in tutta la sua estensione anche per la grande battaglia oggi in corso tra le due

¹⁴ «Milano-sera», 29-30 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

opposte culture». Tra queste «assai meglio d'un conflitto e anche d'una mutua contaminazione, a noi pare opportuno augurare una reciproca integrazione».

Siamo, come si vede, alla solita ipotesi sul futuro, astratta, per quanto caritatevole – questa volta –, se non velleitaria.

Aspettiamo ora una nuova puntata sulla narrativa italiana contemporanea non ispirata al marxismo. Chissà che non ne esca la sintesi augurata? E magari una totale revisione dei criteri coi quali per solito vengono scritte le storie letterarie, onde si abbia, mettiamo, un capitolo dedicato alla poesia medievale ispirata alla filosofia scolastica. Con quale contributo all'attuale chiarezza d'idee in materia di poesia e di letteratura, non è difficile immaginare.

[2] *Esistenzialismo e storicismo* è il titolo del nuovo libro di Enzo Paci uscito in questi giorni nella collana «Il Pensiero Critico» dell'editore Mondadori. Si tratta di una serie di saggi, in parte editi in riviste, in parte totalmente inediti. Il libro di Paci tende a chiarire le opposizioni che dividono l'esistenzialismo e lo storicismo e le condizioni di un loro possibile accordo. Particolarmente interessanti, per il rapporto tra pensiero e poesia, arte e società, i saggi dedicati a *L'esistenza e la forma* e a *Poesia e comunicazione*.

[3] *Cancroregina*, l'ultimo lavoro di Tommaso Landolfi, uscirà presto presso l'editore Vallecchi¹⁵.

[4] La mondadoriana Medusa si è recentemente arricchita di un volume di racconti di Virginia Woolf, *La casa degli spiriti* (traduzione e introduzione di Desideria Pasolini). Il volume è in realtà postumo, giacché comprende racconti pubblicati in riviste dal 1922 al 1941 e una scelta da *Lunedì o martedì*, unico libro di racconti pubblicato dalla Woolf, quand'era in vita, venticinque anni fa.

[5] L'editore Guanda annunzia per settembre la comparsa dell'*Antologia dei poeti inglesi*, a cura di Carlo Izzo. Questa nuova opera viene a integrare, nel più generale quadro della poesia anglosassone, l'*Antologia dei poeti negri e*

¹⁵ Sereni ne annuncia l'effettiva uscita in *Roma è gialla* (cfr. Testi, n° 29, §3).

americani edita abbastanza recentemente, sempre a cura di Carlo Izzo, presso lo stesso editore¹⁶.

[6] È uscito il n. 6 di «Paragone» (letteratura). Eccone il sommario: *Luzi «Igitur», un'ipotesi* – Praz: *La Hypnerotomachia Poliphili* – Noferi: *L'esperienza poetica del Petrarca* – Gadda: *Il faut d'abord être coupable* – D'Arzo: *L'isola di Tusitala* – Bertolucci: *La capanna indiana* – Dallapiccola: *Qualche cenno sulla genesi del «Prigioniero»* – *Appunti* (di De Robertis, F. Arcangeli, Macrì ecc.).

[7] I bollettini editoriali tendono a trasformarsi in piccole e spesso vivaci riviste. Sull'esempio dei bompianeschi «Pesci Rossi», ecco il numero 2 delle rinnovate «Carte Parlanti» dell'editore Vallecchi, corredate di brevi saggi, note, disegni e notiziari di avvenimenti artistici dalle varie città d'Italia (da Venezia, da Trieste, da Roma, da Milano, da Firenze, a cura di Cremona, De Concini, Budigna, Fantuzzi e Giadi). Di particolare interesse, in questo secondo numero, la nota di Mario Luzi su *La forza di Miller*.

[8] Un bollettino che presenta invece tutti i caratteri di una ponderosa rivista è «L'Albero», raccolta di atti dell'Accademia Salentina, fondata or son due anni dal poeta Girolamo Comi. Il n. 2/4 recentemente uscito reca alcuni paragrafi estratti dal manoscritto inedito di Arturo Onofri, *Selva spirituale*, un ampio saggio di Oreste Macrì su *La vita, il carattere e le opere di Fray Luis de León*, un saggio di Maria Corti su *Il dualismo e la morte «nuova» di Guido Cavalcanti*, con altri scritti di G. Comi, V. Ciardo, R. Assunto, M. Marti, M. Pierri, G. Cavicchioli.

¹⁶ I due volumi curati da Izzo sono, in ordine di pubblicazione: *Poesia americana contemporanea e poesia negra* (1949) e *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli apocalittici* (1950).

Il mare di Capri non tinge di blu le persone che vi si immergono

Questo è un fenomeno che sorprende Raffaele Carrieri¹⁷

«...ma da noi anche uno Sterne, se fosse esistito, avrebbe avuto scarsa fortuna». Tolgo queste ipotesi dal discorso con cui Mario Praz presenta il libro di Carrieri or ora apparso (Raffaele Carrieri - *Brogliaccio* - «Milano-sera» editrice, 1950).

L'opera è corredata di ventiquattro disegni nel testo (di De Chirico, di Picasso, di Chagall, di Manet, di Felicita Frai, di Campigli, di Tamburi, ecc.), in appoggio a un pensiero che si svolge in veloci annotazioni, baleni, dell'intuito, colpi di sonda del gusto, confessioni concentrate e aforismi: specie di breve e rapido zibaldone, destinato forse a svelare, o a rivelare meglio, la zona quotidiana e privata da cui l'opera maggiore e più in luce del nostro autore prende solitamente l'avvio. Diciamo ancora, per completare l'informazione, che annotazioni ed aforismi – risultato di ricordi e sensazioni, di esperienze umane e private, oltre che di letture e della pratica del mondo dell'arte – tendono a volte a concentrarsi su un unico obiettivo, su un tema o un personaggio, ad «assieparsi» intorno a questo – osserva il prefatore – «fino a coprirlo come una Madonna di ex-voto. Barilli, El Greco, Goya, Rimbaud, Verlaine vengono investiti da Carrieri con un tal nugolo di aforismi che ne risultano addirittura dei saggi».

Carrieri dunque sarebbe, sempre secondo Praz, un «eccentrico», un «irregolare», uno di quelli verso cui «la letteratura italiana non è stata mai tenera»; ma un eccentrico, qui sta il paradosso, «che ha fatto dell'azzeccar giusto la sua vocazione... Poeta, scrittore di gusti e di mode, e soprattutto... arguto spirito... Raffaele Carrieri è un tiratore formidabile,... il Guglielmo Tell delle nostre lettere». A questo punto non resterebbe che citare dal *Brogliaccio*, visto che il colpo, o la serie dei colpi, non potrebbero essere accusati nel loro effetto, sempre

¹⁷ «Milano-sera», 21-22 agosto 1950, p. 3. L'occhiello nel corpo dell'articolo recita: «Vittorio Sereni ha letto per voi *Brogliaccio*».

che si acceda al punto di vista qui riferito, in termini più esatti, e suggestivi insieme, di quelli usati da Mario Praz. Goda insomma il lettore, se sa, davanti a questo Rembrandt:

Aveva il gusto delle chincaglierie: elmi medaglie, corazze. Spremeva dal vecchio argento delle sciabole una grappa aspra e scintillante.

O a questa «marina»:

Mi sorprende che il mare di Capri non tinga di blu chi vi si immerge: un blu resistente come quello delle maioliche.

O a questo Ingres:

Bagno turco. Un vivaio di donne-trote ripiene di albumina.

O a questo Rimbaud:

Ogni tanto dal fondo dei suoi poemi si scrosta un rosso e la foglia d'oro riappare.
La foglia d'oro di Rimbaud è Baudelaire.

Si potrebbe continuare, non all'infinito che stanca, ma per più e più esempi ancora.

Sarà proprio vero, piuttosto, – e qui siamo all'ipotesi citata in apertura – che «da noi uno Sterne, se fosse esistito, avrebbe avuto scarsa fortuna»? O meglio, conta, ha importanza, un'ipotesi del genere? «Foscolo – dice ancora Praz a proposito di Sterne – si provò a imitarlo, ma fu un Foscolo minore assai di quello dei *Sepolcri* e delle *Grazie*, carmi della tradizione e del *maiora canamus*», frutto cioè dell'inclinazione alle «carriere» rettilinee, avversa invece alle «linee tortuose, serpentine, bizzarre». Colpa di Foscolo o della tradizione? Colpa di nessuno, incolpevolezza di tutti, è chiaro. Appunto questo fa pensare che Praz abbia voluto fare il discorso per assurdo e opporre Carrieri – e non Carrieri soltanto, – coi suoi modi eterodossi e con la sua estrosità, a un modo fermo e diffidente di intendere e di valutare; e, insieme, di sentire e di scrivere. Nel *Brogliaccio* c'è altro; e nessuno ci salverebbe, se insistessimo in questa direzione, dall'accusa d'aver trattato con mano pesante una materia che andava trattata con garbo.

Ma che cosa significa in realtà dire che Carrieri è un «artista che ha fatto dell'azzeccar giusto la sua vocazione». Equivale, se non sbaglio all'affermare che Carrieri è un artista che può dare dei punti ai critici veri e proprî. Pur senza farla propria Praz ha qui dato rilievo a una vecchia polemica pronta a rivivere sempre in forme più accennate che dichiarate; che contrappone una critica indiretta, non intenzionale o preterintenzionale, a una critica con insofferenza definita «sistematica», «professorale», «accademica» e via dicendo. (Si sa come poi, in questi casi, l'insofferenza e la disinvoltura facciano d'ogni erba un fascio).

D'altra parte l'«azzeccar giusto», sia o non sia intenzionale, a quale vocazione corrisponde se non a quella del critico? Mentre Carrieri, suppongo, si sottrarrebbe vivacemente alla minaccia della classificazione. La sua vocazione – la sua ambizione evidente – ha tutta l'aria di essere rivolta a forme più direttamente creative, tanto meglio se poi queste comportino *anche* una efficacia critica. Ma che voglia, in tal caso, d'andare a sofisticare sulla rosa dei colpi e sulla forza di penetrazione dei proietti! Ancora una volta più attenti alla natura dei fenomeni che non all'accertamento dei risultati – com'è naturale in tempi di estremo dubbio e di estrema contraddizione – preferiremo estrarre dalla selva degli aforismi carriereschi, questa annotazione sul colore:

Il colore è la rivelazione della natura: della natura delle cose.

È detto nella «serie» su Goya, ma vale a definire la direzione di Carrieri. «Inutile cercare – par che dica – la profondità dubbia tanto da risultare vuota. La profondità vera è quel che appare, quel che si vede. Il resto è inutile complicazione». Ecco riaffiorare, consapevolmente o no, la polemica; e non solo per quanto riguarda i modi di fare della critica. Vuol essere un atteggiamento generale, un modo di vita. Né vale, a contrasto, l'immagine d'un Carrieri meditativo e sentenzioso, che sarà sempre il più debole e il più ovvio, come in questa secca constatazione:

Conosciamo soltanto i limiti degli altri.

Il colore, dunque, nella sua accezione più vasta. Questo, gli importa; in esso Carrieri dissolve il limite tra impegno critico e ambizione creativa. Onde la felicità critica, quando c'è, nasce da una coincidenza con l'azione della fantasia e

l'azzeccare è un azzeccare per inciso, disposto sempre a immolarsi all'effetto generale della sentenza e dell'aforisma.

Esempio:

L'autunno, per Rimbaud, non è una sonata per violino. I boschi si popolano e le foglie cadono come coltelli.

Davvero? Se penso all'ineffabile: «L'automne déjà...» della *Saison en enfer*, mi sembra che il formidabile tiratore abbia, questa volta, mancato il bersaglio: non c'entrano i coltelli, almeno quanto non c'entra il violino. Né per questo Carrieri, questo nemico d'ogni filologia che non sia pittoresca, volto com'è a cavar luce e riflessi, per successive accensioni, sullo spunto dell'oggetto osservato e tosto ridotto a pretesto, rinunzierebbe allo splendore autonomo dell'effetto. Come dire che, entro certi limiti, l'azzeccare criticamente non solo non gli riesce sempre, ma nemmeno è al centro delle sue preoccupazioni. L'attenzione dunque si sposta sull'immagine, non in ciò che essa presenta di definitorio rispetto agli oggetti osservati, ma alla sua composizione e al suo impasto, in ciò che essa ha di proprio e di irriducibile. E naturalmente al processo che essa segue, per quanto fulmineo risulti.

Quel che s'è detto fin qui tende a chiamare in causa quanto d'istintivo e d'autentico è al fondo di Carrieri e a cui egli di tanto in tanto ci attira: col desiderio, ad esempio, di «essere un padre negro con figli negri nell'esigua tribù accampata sotto il dattero» o con l'aspirazione a «diventare un pino, un pino in una vigna poco distante dal mare». Espressioni discutibili, ma facili, d'un fondo sincero. (Non manca il vanto – anch'esso polemico, di quella polemica che si diceva, – di tutto ciò: «Tu dimentichi che il mio piede fu zoccolo. Al tempo in cui il padre di tuo padre formulava parole io liberamente nitrivo».)

Il problema espressivo di Carrieri, se tale si può chiamare, è dato dal far coincidere l'istanza della naturalezza e dell'innocenza con gli apporti dell'educazione e del gusto, di trovare in questi la strada su cui avviare quelle. Non è un problema di tutti? Facciamo il nome di Apollinaire, uno dei numi, anzi il nume tutelare di Carrieri, e avremo il colore della soluzione particolare. La lezione di Apollinaire: il culto del caso come ispirazione, della felice inventività. Con tutti i pericoli che ne derivano, quando l'uno e l'altro scadono a gioco, a

gioco di cui tutte le regole siano date. (Non per niente, a proposito di Cocteau, Carrieri si domanda se sia «chiuso per riparazioni»).

In Apollinaire il gioco, quando era tale, era sempre sostenuto e salvato da un accento. Che cosa lamentiamo, in Carrieri, quando non ci soddisfa, se non un difetto d'accento? Sono i casi in cui l'estro soccombe alla cifra, la illuminazione cede al decorativo o al divertente e la proposizione sbanda verso il gratuito:

Ho sempre sognato di diventare un uovo sodo; un uovo sodo nel portauovo.

Oppure, su Rimbaud morente:

Il terrore di Rimbaud era che *dall'altra parte* non si potessero organizzare carovane né vendere fucili.

Il caso ha voluto che già due volte le nostre riserve si siano appuntate agli aforismi su Rimbaud. Al contrario, proprio a queste pagine sono andati più direttamente la nostra attenzione e il nostro consenso. In esse e in altre molte, non l'infallibilità del giudizio, ma la vivezza della reazione e dello spunto – non trascurabile indizio della vitalità degli autori e delle opere presi a partito – ha costantemente tenuto sveglio il nostro interesse. Senza essere un volgarizzatore, Carrieri sa sempre suggerire, in modi impensati e suggestivi, una via di accostamento altrimenti buia e impraticabile ai più.

La violenza della discussione eventuale su questo o quel punto è la conferma della forza fondamentale del suo istinto e della sua passione.

*Un mantello alla città*¹⁸

Se per dare un'idea di questo libro (Loredana Minelli - *Un mantello alla città* - Bompiani, 1950) dicessimo senz'altro, secondo la definizione che abbiamo per il capo, che esso è in gran parte il racconto ininterrotto dell'emozione di raccontare, non solo non daremmo altro che una formula, ma susciteremmo il sospetto d'un calcolo, nella scrittrice, che alla lettura si rivelerebbe inesistente. Ci sarebbe poi da meravigliarsi se qualcuno di coloro che vedono tutto in termini di «crisi» si appoggiasse alla formula e su questa procedesse senz'altro alla catalogazione di quest'opera? La quale invece – fuori da quel che potrà essere il suo destino immediato – è tale da rimettere in gioco le abituali e volubili distinzioni tra ciò che è vecchio e ciò che è nuovo, riproponendo senza particolare strepito, ma con voce di necessità, motivi e atmosfere caratteristici di esperienze date per scontate.

In altre parole questo è un libro – non sperimentale, è bene dirlo subito – che nell'attuale istanza realistica inserisce con decisione gli elementi capaci di trasformare l'istanza stessa facendone cadere quanto essa presenta di schematico.

«Nella modernità inquieta e talora sconcertante di Loredana Minelli sono reperibili – secondo il testo editoriale riportato nel risvolto della copertina – gli esempi di Rilke, del Joyce di *Dedalus*, di Alain Fournier». Nomi grossi e pericolosi, che tuttavia non stanno a indicare i soliti influssi generici (giacché in tal caso il primo nome da fare sarebbe quello di Vittorini), ma suggeriscono, di lei, l'aria respirata con innocenza e intensità, la vita affrontata e interpretata sullo slancio delle prime letture – nell'età in cui queste stanno sullo stesso piano delle personali emozioni, delle scene della strada e degli spettacoli naturali – molto al di qua di una nozione di letteratura, qualunque sia il senso che al termine si voglia attribuire.

Affinità elettive, dunque, piuttosto che manipolazione e orecchiamento di quei supposti modelli? Considerate uno di quei nomi riferendolo alla collocazione che

¹⁸ «Milano-sera», 4-5 settembre 1950, p. 3. Occhiello nel corpo dell'articolo: «Vittorio Sereni ha seguito Loredana Minelli nei suoi fantastici andirivieni».

ha assunto nell'immaginaria e corrente storia delle lettere, troppo spesso sovrapposta alla storia vera e sempre in movimento; e poi pensate al flusso emotivo che da quegli autori e da quelle opere si propaga, nei modi più impreveduti, all'animo dei più giovani e non sempre avvertitissimi lettori. Osserverete sì, nella maggior parte dei casi, l'infatuazione grossolana o la riduzione avventata d'una complessità; ma in uno o due casi vi sarà dato osservare che l'assenza d'un certo ritratto critico è stata compensata da una trasformazione d'energia, quanto dire da un mutamento della suggestione in sangue e nervi, in naturale respiro. È per questa via che esperienze giudicate in qualche modo negative (si dice comunemente: «decadentismo», «evasione musicale», «poesia della poesia», «autobiografismo», eccetera), mutano segno e colore e magari capovolgono il proprio significato in grazia della forza ingenua che li ha assunti.

Con la Minelli, mi pare, siamo di fronte a uno di questi casi. E con queste premesse potremo tornare, senza tema di equivoco, all'immagine di questo libro come racconto ininterrotto dell'emozione di raccontare.

Sono in realtà sei racconti: della balena, del santo, della vecchia, della guerra, degli amici, del lavandaio. C'è poi, in coda, una nota abbastanza diffusa, scritta di getto e dietro richiesta, a quanto pare, su come la Minelli ha cominciato a scrivere e perché scrive. Spiace dover dare il passo a una citazione da una nota che ha funzione illustrativa; ma in sé è più d'una nota e ci risparmierà qualche parola imprecisa:

...E quante cose si hanno ancora che forse non si scriveranno mai, ma forse l'importante è averle avute, per questo sempre non si è tristi, a volte si può camminare un giorno intero e trovare cento inizi, ma bastano cento inizi a dondolarsi pigra in strada come un buon vagabondo che dappertutto è di casa, e sei tanto contenta d'aver cento inizi e di non far mai nulla per giorni e giorni, finché tutti insieme diventano mesi, e allora cominci ad avere un po' di paura. Ma dentro questa paura c'è il giorno che hai visto un solo camion, o il giorno che dietro il cancello della fabbrica del ghiaccio hai visto una donna vecchia vestita di nero spuntar su da un banco di marmo e stava zitta, o il giorno che hai visto la pioggia asciugarsi colorata sui muri, o il giorno che la tua voce a qualcuno accanto a te ha detto: «A Bologna di notte in qualsiasi parte della città si sentono passare i treni».

Tutto della Minelli è, con un tanto d'approssimativo, indicato in queste righe: e non ci inganni il gorgo del periodare che nei racconti risponde a un'esigenza precisa, di fondo, di natura; né la profusione di feticci, nella cui idolatria la scrittrice è ben lontana dall'esaurirsi. Il camion, la donna del banco, la pioggia che si asciuga colorata, non sono esiti né fantasmi risolutori; sono piuttosto le esche offerte ai sensi e all'immaginazione. Né il raccontare è per se stesso un sentirsi vivi, un rimedio – co<me> altri <.....>, più o meno illustri¹⁹ – a un'assenza di vita; bensì la prova, la conferma del sentirsi vivi. Non, dunque, visioni o suggestioni consumate in se stesse; ma nemmeno è riscontrabile alcuna traccia di posizione intellettualistica di fronte al racconto «da fare». Seguite la Minelli nei suoi deliranti andirivieni, lasciate che tenda tutte le sue reti: vedrete che alla fine l'ordito sarà completo, la pesca fruttuosa. Ha frasi e tratti allucinanti, da visionaria; ma l'irrequietezza estrema, il procedere per associazioni d'immagini, obbediscono a una logica sua particolare, tendono a una consapevolezza, a un'evidenza di ragioni e di rapporti, persino a una saggezza e a una moralità (che apparirà magari troppo scoperta come nel racconto del Santo; ma tutt'altro che ovvio è generalmente il modo con cui ella arriva a formularle). Non ha quiete, la Minelli, fino a che le figure che la turbano (la balena, il morto della guerra civile, l'ombra di lei sul muro, la corriera rossa dell'ultimo racconto) non hanno trovato la loro luce giusta, la loro esatta collocazione: quanto dire, per lei, il loro preciso significato umano, il rapporto tra le cose e la sua vita e la vita degli altri. Come quando, nel racconto del Lavandaio, osserva ed esclama: «Un fatto assomigliava all'altro, eri gentile ed erano gentili, e che gioco meraviglioso era essere buoni e dio in quanti si era al mondo, e si era tutti vivi».

Raccontare è allora il risultato d'una concordia, d'una raggiunta armonia: il premio d'una chiaroveggenza e d'una carità. Come nel racconto della Vecchia, quando la ragazza colpita da un brutto male riscopre la vita del mondo e l'estate e gli uomini e le donne e le musiche, e si domanda:

«Perché aveva voluto andar là? Perché credeva che una parola potesse spiegare e guarire? *Ed era il suo male che rendeva leggeri i suoi piedi e dava la mano a un altro male* e ancora un altro, tanti mali per mano che in mezzo chiudevano il

¹⁹ La copia dell'articolo a nostra disposizione presenta purtroppo un difetto di stampa che rende illeggibili alcune parole dell'inciso. Si segnala la lacuna tra parentesi uncinata.

torrione, gli uomini del ballo, ed era giusto e bello il male purché gli uomini fossero contenti». Solo allora, quando si sia riconosciuta la validità e l'umanità del male, il racconto può essere scritto, ed ella può chiedere «che i racconti non la lascino e veramente si *possano* scrivere e che tutto *sia* giusto e vero come la vita». «Giusto e vero», «sentirsi vivi», «ed era bello essere vivi e diventare morti e che i morti fossero stati vivi prima di essere morti e che si fosse tutti insieme in una città, la sua città, per lei, in quel momento», sono i termini estremi verso cui la Minelli costantemente si incammina: dapprima con passo come di sonnambula; con un'ansiosa consapevolezza via via.

Su questa volontà di consenso metterei punto all'illustrazione, col timore di aver trascurato la tensione per cui la Minelli giunge a ordinare e recuperare, trasformandolo nel riconoscimento conclusivo degli affetti e nella vocazione narrativa, quel molto d'irrazionale e perfino di patologico ch'è in lei. E insieme tralascerei le riserve del caso sulle parti più evidentemente caduche, sugli scadimenti di tono e di linguaggio, per fermare l'attenzione su un dubbio più fondamentale. Riguarda, questo, quella che sembra essere la disposizione costante della Minelli quando s'accinge a narrare: tanto costante che quasi se ne potrebbe, tra l'inizio tumultuoso e il finale pacificato, stabilire il diagramma. Si direbbe che tutto quanto è negli altri preparazione nascosta, lavoro preliminare, ansia dell'attuazione, diventi per lei l'oggetto del racconto; sì che questo si consuma e conclude nella storia di quella febbre e ansietà. Con quale rischio d'automatismo, alla lunga, s'intende facilmente.

Un guaio della gioventù, del suo indiscriminato fervore? Senza dubbio; ma è anche – se si pensa a quel che s'è detto sul valore che il narrare, in quanto atto di vita, ha per la Minelli – un'altra prova di ciò che costituisce, in bel senso, la sua innocenza. Detto in astratto, può parere effetto di un paradosso voluto, d'un vano esercizio condotto sullo sfondo d'un'aridità, d'un niente da dire. Colto nel vivo delle sue pagine, quanti paesi e strade e cose nostre, di questi anni, non acquisisce alla poesia? Ecco – sempre nel Racconto del Lavandaio, il più ricco e intenso della raccolta – quella Bologna popolare e quasi ignota di vicoli e di canali, con la lapide del lavandaio morto da parecchio: diventa il cuore vero della città. Quanti, che partirebbero di lì e si muoverebbero lì dentro per andazzo programmatico e dimostrativo, ci girerebbero poi a vuoto. Mentre la Minelli ci arriva dopo la lunga,

tormentata peregrinazione tra le cose riluttanti a dire il proprio nome e a disporsi nel racconto, e ci entra a bandiere spiegate. (Con tale festa che personalmente, dopo averle indicato quello che mi sembra essere il suo pericolo più grave, ho qualche esitazione nell'augurarle una migliore distribuzione delle energie e nel tentare di distoglierla un poco, in vista dei personaggi futuri, dagli splendidi feticci di ora).

Ipocrisia della piet ²⁰

[1] Non se ne sarebbe voluto parlare in questa sede, o almeno si sarebbe voluto parlarne in altro modo e su altro avvio. Passato il momento dell'omaggio postumo ma immediato, restava aperta la lunga e rasserenante strada della lettura e delle scoperte che il tempo, per una felice contraddizione, tanto meglio aiuta a fare quanto pi  ci si allontana dal momento della brusca separazione. C'era poi un minimo motivo di conforto nel constatare l'atteggiamento relativamente decoroso della cronaca, di solito rapace e irrispettosa, messa in certo qual modo, questa volta, in soggezione. Tutti quanti forse, senza distinzione di parte e di colore, anche senza le parole scritte sulla prima pagina dei *Dialoghi con Leuc *, si sarebbero trovati d'accordo nel riconoscere la «concezione altamente religiosa della vita» – com'  detto in un grande settimanale – che Pavese ebbe «in un tempo di cinismi e di intolleranze come il nostro». (L'articolo di Barzini junior comparso in un recente numero della «Settimana Incom»   un'eccezione troppo grossa per meritare ulteriore rilievo). Ma queste sono parole evidentemente troppo generiche per l'anonimo che s'  preso lo l'incarico di ricordare lo scrittore scomparso ai lettori della «Fiera letteraria». N  egli si presta, timorato com' , a «dare ancora aria a quel pettegolezzo che proprio lui, come ultima volont , aveva supplicato di non sollevare». Preme ben altro, al pensoso e caritatevole anonimo. Sopra tutto gli preme di stabilire che «  in ogni caso cosa ben triste, che un uomo appartenente a una parte ideologica, che pi  di altre gioca sulla fiducia nella vita, e sulla tendenza velleitaria e rivoluzionaria, sia cos  repentinamente crollato». Per concludere che «tutto questo («interessi di vita pratica, di vita affettiva, di vita collettiva»), a lui, aveva finito col non donare nulla, col togliergli anzi qualcosa». Che bella sicurezza! Certo questo no, non   pettegolezzo.   molto peggio. E non fa venir voglia di ironizzare: fa pena, e altro ancora. Che cosa sia lo dicano gli onesti, pochi o molti che siano. Non per difesa – sia ben chiaro – della «parte ideologica» che il citato anonimo chiama in causa, (giacch  chiunque cos  agisse

²⁰ «Milano-sera», 11-12 settembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

in tale occasione dimostrerebbe di porsi sullo stesso terreno), ma per un naturale senso di pulizia e di tutela delle norme che una volta regolavano la convivenza tra gli uomini, e anche tra i vivi e i morti.²¹

[2] *Piccola guida delle "lettere"*

– L'Italia non è un paese occidentale, né moderno. Milano, la Lombardia, il Piemonte non sono Italia, ma occidente. – Passato il «barbaro» (o barbarico?) tunnel che da Bologna porta a Firenze in poco più d'un'ora, si penetra se non in Oriente o in Africa, nei loro dintorni immediati. – L'Italia non è una repubblica, ma una confederazione, gelosa delle proprie differenze, con odii autentici tra provincia e provincia. Infatti uno scrittore fiorentino, vedendosi tra i segnalati d'un premio milanese, esclama: «Un toscano quella gente non lo premierà mai». Ma è vero anche il caso reciproco. – Tale provincialismo ha il suo bene e il suo male. – L'italiano procede per «irruzioni affettive», il dominio dell'intelligenza non è affar suo, è inconcepibile che degli italiani facciano una filosofia. – Ci sono scrittori, tremendamente isolati, e cenacoli di «letterati», ostili tra loro, che fondano effimere riviste per farsi reciprocamente dispetto. Nelle riunioni di tali impenetrabili cenacoli si parla di Mallarmé, Valéry, Sully Prudhomme (!?) e si dice male di Carlo Levi, che secondo il parere di quei circoli non è né scrittore né pittore.

Queste e altre cose più complicate abbiamo letto in una «piccola guida» della letteratura italiana contemporanea a cura di Yves Velan contenuta in un numero della rivista svizzera «Rencontre», di Losanna.²² Ne abbiamo riferito le più pittoresche. Il numero è «consacrato» alla letteratura italiana contemporanea e segna un nuovo sussulto nell'interesse, per quanto limitato ed effimero, che le cose di casa nostra non mancano di suscitare all'estero di tanto in tanto. Oltre alla piccola guida suddetta, il numero contiene testi tradotti di Verga, Vittorini, Caccioli e poesie, pure tradotte, di Carrieri, Ungaretti, Quasimodo, Montale. In più – supplemento di rito quando iniziative del genere vengono prese nella repubblica confederata – un foltissimo «florilegio ticinese». Assai meno folta (e non per severità critica) – tanto da far pensare che il Canton Ticino sia l'Italia e

²¹ L'articolo è corredato da una fotografia che ritrae «Cesare Pavese in occasione del "Premio Strega" insieme a Carlo Levi» (così la didascalia).

²² Yves Velan, *Petit guide de la littérature italienne contemporaine*, «Rencontre», I (1950), n° 4 (juillet-août), pp. 3-13.

viceversa – è invece la «piccola guida» a noi dedicata. Di ciò si scusa – né saremo noi a dolerci e a cercare il pelo nell'uovo, di fronte a tanta buona volontà – la nota redazionale con cui il numero si apre, avvertendoci che si tratta di uno schizzo o meglio d'un clima per contribuire alla conoscenza d'un paese che conosciuto non è.

Pessimisti e piagnoni²³

[1] Sugli «argomenti del pessimista» c'intrattiene G. B. Angioletti nel numero del «Mondo» del 16 settembre. Oggetto del pessimismo è lo scarso favore e interesse che la nostra letteratura riscuote all'estero (e Angioletti ha una lunga esperienza in proposito). Le ragioni sono accuratamente esposte sotto forma di «lettera ricevuta», un concentrato di tutti gli argomenti del pessimismo in materia. Ma Angioletti promette di mostrarci in una prossima puntata, la parte d'errore contenuta negli argomenti del pessimista.

[2] «È esistita una narrativa italiana tra le due guerre?». Questa domanda figura nella fascetta editoriale che avvolge il libro di Enrico Falqui, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, or ora comparso nella collezione «Saggi» dell'editore Einaudi. Foltissima fin dalla prima occhiata appare la materia del volume, che ha tutta l'aria di risultare una preziosa guida a chi voglia orientarsi, magari per rispondere alla domanda qui riferita, nella selva della prosa italiana di questo mezzo secolo.

[3] Il dubbio comunque persiste, almeno per N. Gallo, autore d'un saggio su *La narrativa italiana del dopoguerra* apparso nel numero di giugno di «Società». E a maggior ragione, nel suo caso, visto che nemmeno la narrativa italiana del dopoguerra gli sembra pienamente tale. Ecco un altro pessimista a oltranza, per il quale la nostra letteratura, prima di costituire un problema di politica estera, deve risolverne uno grossissimo di politica interna.

[4] «Passeremo alla storia come una generazione di “piagnoni”?» Tale suggestiva domanda (è in gioco, al solito, la condizione dello scrittore in Italia) si pone Libero Bigiaretti. Vedere, per la risposta, il n. 9 della rivista «Emilia», contenente tra l'altro uno scritto di Fabrizio Onofri sull'eterno problema di *Politica e Letteratura*.

²³ «Milano-sera», 16-17 settembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

[5] Intanto il tempo passa, non senza recare sul moto delle sue onde la bottiglia contenente il messaggio postumo che s'aspettava. G. De Robertis ci segnala nell'ultimo numero di «Tempo» il libro di Livia Veneziani Svevo: *Vita di mio marito*. Il volume, che comprende inediti di Svevo, testimonianze sulla fortuna dello scrittore e cenni bio-bibliografici, figura tra le «Edizioni dello Zibaldone», nuovissima casa editrice triestina.

[6] Scultori della poesia si saranno chiesti – e ce lo siamo chiesti anche noi – dove mai fosse stato stampato quel «Poema di noi» di Giorgio Piovano a cui è stato assegnato, nel più vasto ambito del Premio Viareggio, il Premio «Opera Prima». Dopo lunghe e difficili ricerche siamo in grado di comunicare che l'opera è apparsa nella «Collana autori d'oggi», la cui direzione è reperibile in via Pacini 23, Milano.

[7] L'editore Guanda, oltre ad annunciare imminente la comparsa dell'*Antologia della poesia inglese moderna (da Thomas Hardy agli Apocalittici)* a cura di Carlo Izzo,²⁴ presenta una nuova collana che dovrà riuscire tipica dell'editore parmense. Il primo volume reca il nome di Henry James: *Piazza Washington* - traduzione di Carla Miggiano.²⁵ Da questo romanzo è tratto il film *L'ereditiera* di prossima programmazione in Italia.²⁶

[8] Una segnalazione ritardata è quella che riguarda il numero primaverile di «Inventario»,²⁷ contenente un saggio di T. S. Eliot (*Da Poe a Valéry*), lettere di Federico García Lorca a Jorge Guillén, poesie di Luigi Bertì, Alfonso Gatto ed Emilio Tadini, un saggio di Remo Cantoni su *L'ombra della teologia*, ecc.

[9] Un altro bollettino editoriale che tende ad assumere il carattere di una vivace rivista è il «Canguro», periodico della Cooperativa del Libro popolare. Il

²⁴ Sereni ha già annunciato l'imminente uscita di *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli apocalittici* in *Ovunque s'annidi, scovate il diavolo* (cfr. Testi, n° 11, §5).

²⁵ *Piazza Washington*, con prefazione di Graham Greene, inaugurò la collana «Biblioteca Palatina», la quale arrivò a comprendere, però, tre altri titoli soltanto, pubblicati entro il 1952: *Croquignole* di Charles-Louis Philippe (trad. di Giacinto Spagnoletti), *L'abbazia degl'incubi* di Thomas Love Peacock (trad. di Attilio Bertolucci) e *Confessioni di un peccatore* di James Hogg.

²⁶ È *The Heiress* di William Wyler (1949), film vincitore, nel 1950, di quattro premi Oscar e di un Golden Globe.

²⁷ «Inventario», III (1950), fasc. 1.

primo numero reca scritti e giudizi di Luigi Russo, Emilio Cecchi, Antonio Banfi, Ornella Cibecchini, Corrado De Vita, Marise Ferro, Antonio Baldini, Angelo Romanò, Massimo Aloisi, eccetera.

Basta canzoni a Silvia²⁸

[1] Una volta i poeti cantavano Laure e Beatrici e Silvie, e magari Lidie e Neere, e diventò presto un luogo comune dire che la poesia, direttamente o no, è tutta poesia d'amore. Oggi i poeti cantano Carlo Bo. (Ma quanti cuori, il Nostro, deve aver scossi e inebriati, se due anni fa, tornando sul tram stracarico da un memorabile Milan-Inter, udimmo canticchiare, su non so quale motivo, i versetti: *Mallarmé, Mallarmé – Mallarmé di Carlo Bo?*). Si legga, a riprova, la poesia di Antonino Tullier intitolata allo stesso e raccolta nel volume *Poesie*, con disegni di Aligi Sassu. Il volume è apparso nelle edizioni d'Arte Fiumara ed è compreso nella collana di letteratura diretta da Garibaldo Marussi. Di questa abbiamo sott'occhio anche *La pioggia di pietre* di Dario Ortolani (disegni di Scorzelli) e le nostalgiche (*honni soit qui mal y pense*) *Ottave Siciliane* di Vincenzo Guarnaccia: *Unni si', unni si', Sicilia cara – santa matri d'amuri e giniusa!*²⁹

[2] «...ma in Italia chi abiti in periferia, chi abbia pochi amici, chi non lavori di gomiti, ha per ricompensa certa il silenzio». Così lamentava Francesco Arcangeli nel numero 6 di «Paragone» parlando della raccolta di liriche *La Notte* di Antonio Rinaldi (ed. Neri Pozza, Venezia, 1949). Ma il tempo è galantuomo; o almeno trova modo di riparare (e sarà magari un modo relativo e transeunte piuttosto che assoluto e perentorio) l'ingiustizia lamentata. Ad Antonio Rinaldi è stato recentemente assegnato il Premio Nazionale di Poesia dell'Antico Caffè delle Mura di Lucca. La commissione era composta da De Robertis, presidente, Pea, Binni, Caretti, Ardinghi, Del Beccaro, Pizzorusso. La prima raccolta poetica di Rinaldi, che risale al 1938 e s'intitola *La valletta* (Guanda, Modena), fu salutata al suo apparire da un affettuoso articolo di Alfonso Gatto in «Campo di Marte».

[3] Sia o non sia vero che tutta la poesia è poesia d'amore, bisogna riconoscere che essa – sorte difficile da Saffo in poi – è destinata a trovar tutti d'accordo e

²⁸ «Milano-sera», 23-24 settembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

²⁹ Nell'articolo è riprodotto un disegno di Giuseppe Migneco dal titolo *Il bevitore d'acqua*, ricavato dall'edizione d'arte di Guarnaccia.

propensi alla simpatia, anche nei periodi di distrazione o di richiesta di nuovi contenuti, quanto è tale in senso specifico. Non so se sia il caso di fare pienamente questo discorso a proposito del libretto di Franco Costabile: *Via degli Ulivi* (quaderni di «Ausonia», Siena, 1950); sta di fatto che la lettura di questi versi ce lo ha suggerito. Sono davvero, alla lettera, poesie d'amore. E, poesia «ausonica» a parte, presentano una linea sicura e coerente in una generale, a volte eccessiva tenuità. E promettono un poeta.

[4] *Maiora canamus*, dirà qualcuno. Ecco per servirlo il numero speciale della rivista francese «Europe», dedicato a Balzac. Numero assai folto e variato, che si giova dell'apporto di scrittori tedeschi, russi, americani, greci, polacchi, cecoslovacchi, ungheresi, greci, portoghesi, svizzeri, ecc. E, naturalmente, francesi. Né mancano gli italiani. A Luciano Anceschi, presente con un ampio saggio, il rinnovato e non occasionale interesse per il grande romanziere sembra accostabile a quello «arguto e fortissimo» con cui i maggiori poeti anglosassoni «sollecitano per la poesia nel mondo un ritorno pieno all'antico amore di Dante». Nei due casi infatti egli ravvisa il «sentimento che qualcosa è mutato»; «un bisogno di rinsanguamento e di apertura», una «volontà di rompere certe perfettissime (e dilette) forme chiuse cui sfugge ormai la verità dell'uomo perché entri una vita che avanza con un'irruenza di prepotente vittoria».³⁰

[5] Gli amici di Balzac (e del Boccaccio e di Rabelais) avranno visto o vedranno con piacere la traduzione italiana a cura di Aldo Fortuna degli *Allegri Racconti, raccolti dalle badie di Turrena e messi in luce dal signor di Balzac per divertimento dei pantagruelisti e non per altri*, che l'editore Alberto Corticelli offre al pubblico italiano.³¹

[6] Balzac schiaccia dunque Maupassant anche nel centenario?³² Non tanto però da non farsi un tantino da parte per lasciargli un poco di posto nel citato

³⁰ Luciano Anceschi, *Balzac sans crainte*, «Europe», XVIII (1950), 55-56 (luglio agosto), pp. 145-149.

³¹ Il titolo del volume è però lievemente diverso (ha *Turrena e pel divertimento*). La traduzione di Aldo Fortuna dei *Contes drolatiques* era già apparsa nel 1921 per un altro editore milanese. Nell'articolo è riprodotto un disegno di Paul Gavarni che rappresenta Balzac in rendigote.

³² Nel 1950 ricorreva il centenario della morte di Balzac e, insieme, della nascita di Maupassant.

numero d'«Europe», dove l'autore di *Boule de suif* è ricordato con due articoli. Mentre, chi pro e chi contro, si stanno accapigliando per lui nei successivi numeri di «Lettres Françaises», in cui Pierre Camarra lo difende dall'accusa di André Wurmster di essere «insipide grossier et mélo»; o, più precisamente, «falso come un gettone, nero come l'inchiostro e grossolano come un giudizio di Claudel».

[7] Un libro di cui avremo occasione di riparlare è *Valentina Velier* di Bonaventura Tecchi che l'editore Bompiani presenta in questi giorni ai lettori.³³ Presso lo stesso editore sono imminenti *Pietre e Nuvole* di Marotta e quel *Diario* di Corrado Alvaro di cui da tempo si favoleggia.

³³ La recensione è in *Un personaggio tiranneggia l'autore* (cfr. Testi, n° 26).

*La casa si muove*³⁴

Prima di parlare di questo nuovo libro di Petroni (Guglielmo Petroni – *La casa si muove* – «La Medusa degli Italiani»; Mondadori, 1950) facciamo un passo indietro per riportarci alla conclusione morale o, se più piace, al messaggio (posto che un messaggio sia concentrabile in poche righe e non invece diffuso e parlante in tutta l'opera) del precedente *Il mondo è una prigione*:

Oh no, malgrado le apparenze, mi parve di sapere che nulla avrebbe potuto sorgere dal di fuori, nulla ci sarebbe potuto venire dagli altri, se ognuno non avesse avuto prima il coraggio di andare a scavare fino in fondo alla propria anima, fino alle origini della propria età. Soltanto una soluzione morale poteva mettere sul nuovo cammino me ed i miei amici, i miei coetanei, i miei connazionali; ed una soluzione morale l'uomo la trova soltanto cercando le verità universali che, delle tragedie che l'attorniano, hanno un segno nelle proprie sensazioni, nei sentimenti sepolti in fondo al suo cuore.³⁵

A queste parole parvero far eco a suo tempo, sul piano critico, altre parole di Pancrazi, che indicò in Petroni uno che aveva agevolmente risolto un arduo quesito coll'ordinare e rappresentare fatti eccezionali (mondo in guerra, prigionia, minaccia di morte, liberazione) «con animo già intonato e fatto pari agli avvenimenti».

Chiediamoci noi, adesso: se messaggio c'era nel libro precedente, risulta esso esteso e approfondito nel nuovo? A me non pare. E non per impossibilità di cavare da queste pagine un brano contenente una presa di posizione analoga a quella prospettata nell'altro romanzo, ma perché il quesito di cui parlava Pancrazi qui non si ripresenta, o si presenta attenuato e sotto altra luce. Qui si parla ancora di guerra, di mondo in guerra, e anche di paura e d'orrori. Ma si osservi con

³⁴ «Milano-sera», 29-30 settembre 1950, p. 3, col sottotitolo: «Vittorio Sereni ha letto per voi un libro di Guglielmo Petroni».

³⁵ Il romanzo *Il mondo è una prigione* era stato pubblicato nel primo numero di «Botteghe Oscure» nel 1948; era poi uscito in volume nel 1949 (nella stessa collana mondadoriana che ospitò *La casa si muove*), accompagnato da uno scritto di Pancrazi già apparso sul «Corriere della Sera» nel 1948.

quanta cura Petroni evita questa volta le precisazioni temporali e locali. Non lo sentirete mai dire: «tedeschi» o «americani» o «partigiani» o «linea gotica». Noi intendiamo perfettamente le allusioni, possiamo ricostruire punto per punto i momenti successivi: il fronte lontano dal cuore dell'Italia, il suo avvicinarsi e farsi reale, i tedeschi in ritirata, la popolazione che sgombra nella fase della «terra di nessuno», l'irruzione quasi festosa dei liberatori. Eppure, tutto quanto si svolge in un'aria già remota in piena coerenza con l'animo del protagonista, che vedremo: è una guerra del nostro tempo, come potrà sentirla un lettore molto futuro che non si rivolga ad essa con un preciso interesse documentario.

Il rapporto col tempo, con la contemporaneità, è dunque mutato in questo nuovo libro di Petroni. Ne trarremo un indizio sulla «posizione» attuale dell'autore o addirittura sul suo ulteriore cammino? Cattiva tentazione. Così sarà arrischiata questa ipotesi: che il personaggio qui presentato sia il Petroni di prima dell'esperienza di *Il mondo è una prigione*: il Petroni – lo scrittore, l'intellettuale, l'italiano – che non «partecipava», e che qui si rappresenta in altri panni e in terza persona a riempire un sottinteso lasciato dall'altro libro e a metter punto all'esperienza. Ma è appena un'ipotesi che la lettura conferma solo in parte e che la conclusione non autorizza o annulla addirittura. A troppe altre suggestioni e convinzioni sembra riferibile la condotta del protagonista, o piuttosto a una sola, dominante, che abbracci e spieghi tutto il resto, senza d'altra parte precisarsi.

Ma chi è questo personaggio e quale sarà mai il senso della sua figura?

Ugo Gattegna è un giovane proprietario terriero che vive in compagnia della vecchia domestica, isolato, per il resto del mondo. Non sembra avere interessi né affettivi né materiali. Sa, Ugo Gattegna, che c'è la guerra? Non lo sa; o meglio lo sa, ma non è cosa che lo riguardi; dei giornali non legge se non la parte dei titoli visibili alla prima occhiata «senza preoccuparsi se ne vede solo la metà» («L'eroica batt...», «Il ferreo discorso di...»). Com'è, dentro, Ugo Gattegna, quali sono i suoi pensieri segreti? «Da anni si può dire che Ugo non pensi più, Ugo sente tutto ciò che immagina; le forme della vita, le idee ed anche le manifestazioni più semplici e giornalieri della sua esistenza solitaria non sono idee; egli sente tutte le cose che attraversano la sua mente come se le vivesse...».

Un altro «passeggero sulla terra»? O una vita come di vegetale, o «di bestia» come egli dice sommariamente di sé? Comunque non è uno che disprezza il suo

prossimo; «anzi, alcune volte, pensa di avere una certa dedizione verso gli altri». A maggior ragione, contro le prime apparenze, non è un cinico o un indifferente. Alla prova dei fatti risulta dalla parte degli inermi e dei minacciati. Consapevole, con intenzione? No, nel suo ordine, che è estraneo, non comunicante; e se ospita con proprio rischio un perseguitato, se muore sotto i colpi dell'invasore, si direbbe che ciò è per caso o per tutt'altro, non immaginabile motivo.

Eppure questa figura ha una sua forza, sia pure, a prima vista, d'ordine soltanto negativo; negativa, refrattaria e in apparenza inattaccabile: qualcosa di oscuro e antico, che ha esaurito il suo ciclo vitale, disperatamente dice no al ciclo che gli succede, e soccombe. Non senza, prima, essersi abbandonato in questa confessione:

Sono stanco perché non si può reggere se stesso, arginarlo e comprimerlo in eterno, viene il momento in cui qualche cosa sfugge, vuole dilagare fuori d'ogni costrizione, agganciarsi, cercare altri, dimenticare il proprio essere. Forse avrei dovuto poter in qualche modo capire che si esce dalla propria vita se si ha il coraggio di entrare in quella degli altri.

È questa la nuova lezione, la parte integrante del messaggio? Ma è una secolare stanchezza – e niente altro – quella che qui ha parlato, un no totale («un'altra vita? speriamo di no, basta assai questa»). E sa, ce lo ha detto con queste parole, quel che occorre per riprendersi e per risalire la china: altri, non lui, potrà farlo. D'altra parte c'è il peso di quel soccombere, l'intonazione di quel no: su tale peso, su tale intonazione, anziché sulla formulazione d'un messaggio, l'autore sembra aver attirato, questa volta, la nostra attenzione. E sulla singola creatura, sui suoi moti immotivati, sul suo enigma, sul suo essere irriducibile. «Dentro di me rimarrà qualche cosa di quest'uomo – dice alla fine l'ospite di Ugo – anche se non lo volessi». Ma che cosa? E che cosa muore, in realtà, con Ugo Gattegna?

Se si è abbondato negli interrogativi, ciò è stato per rendere in qualche modo il corso e il senso della lettura di questo libro e anche la inquietudine, un tanto d'inappagato ch'esso lascia quando lo si è chiuso: la vaghezza (in doppio senso) del «non finito». Perspicuità d'osservazione morale e valori di atmosfera – in senso, questi, più nettamente poetico – danno luogo in queste pagine a un leggero ma persistente conflitto; che parzialmente si compone a favore dei secondi, con un

residuo d'indecisione e con una limitazione dell'esito, come per una cauta rinunzia ad approfondire. Esiste, si può parlare d'una distinzione tra racconto e romanzo? Questo libro in cui i gesti, immotivati e non delle creature prevalgono sui problemi che di volta in volta suggeriscono, offrirebbe in misura particolare l'agio e l'opportunità di discuterne, per quanto inconsistente possa poi risultare fatalmente il quesito. Nel lavoro di Petroni esso sembra rivestire il carattere d'una battuta d'aspetto, sempre però nel senso d'una ricerca dei «segni» che rivelano le «verità universali» attraverso le sensazioni e i sentimenti, attraverso i gesti d'un personaggio che «si vede» e consiste memorabile. E chissà che un nuovo libro non giunga a chiarirlo, in quanto esso presenta d'irrisolto alla nostra possibilità di penetrazione, ricevendone a sua volta una luce particolare.

Le foglie di alloro ricoprono le ferite
antiche e recenti di Roberto Rebora
vincitore del “Premio di poesia Soave 1950”³⁶

I giudici smalziatissimi – o ritenuti tali, – avvezzi all’aria di sottinteso e agli spifferi maligni che così spesso circolano nei premi grossi e di larga risonanza, arrivati col proposito di non pesare troppo, con relazioni e letture, sul pubblico di questi premi fatti in provincia, ripartono lietamente stupiti dalla franca naturalezza con cui quel pubblico ha partecipato alla manifestazione e l’ha fatta propria. Credevano di aver esaurito l’interesse del premio nell’ultima votazione e nella stesura concordata della relazione e si accorgono che il premio comincia a vivere solo in quel momento. Avevano pensato di tagliar corto e quasi si sentono dire: «ancora, ancora». E vedono dileguare come fumo quella specie di cattiva coscienza con cui portano in giro l’amore per la poesia e che li costringe a tossire con intenzione o a guardare intensamente da un’altra parte se un amico poco accorto tocca l’argomento in treno, allo stadio, nei luoghi pubblici in genere. Arriva imbarazzato, magari con una maschera di lieve ironia, da opporre a una supposta ironia e diffidenza, ed ecco che l’imbarazzo muta colore, diventa rimorso del proprio sospetto e infine, ma tardi, effimera euforia. (Però, che ideale mediazione e che sicuro contatto riesce a stabilire Mario Apollonio quando, nella sua qualità di presidente la giuria, spiega ai convenuti il come e il perché della scelta dei premiati e dei segnalati! E a noi che lo guardavamo con leggera apprensione mentre s’infervorava, senza peraltro perdere sorriso ed eleganza, in un discorso in cui pareva arduo che altri potesse seguirlo, bastò un’occhiata circolare per capire che teneva saldamente la posizione nell’animo degli ascoltatori).

Era leggermente commosso, ma sempre imponente e massiccio, il nostro Roberto Rebora mentre ascoltava le parole con cui lo si proclamava vincitore del

³⁶ «Milano-sera», 30 settembre-1 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

Premio Nazionale di Poesia «Soave» per il 1950 (il precedente era stato vinto dal veronese Sandro Bevilacqua, autore del volume *Pietre Rosse*, con prefazione di Ungaretti). Pensate: *Dieci Anni* (è il titolo del volume premiato) e che anni! Nell'estate del 1940 Reborà, allora ufficiale richiamato di fresco, fu vittima d'un incidente proprio sulle strade del Veronese, capitombolò e si ruppe la testa. Recuperi della poesia! Oggi le foglie dell'alloro ricoprono l'antica e le più o meno recenti ferite (una durissima prigionia, un amaro dopoguerra). E ho ancora nell'orecchio l'applauso con cui il pubblico sottolineò la lettura dell'ultima poesia del libro, assolutamente bella. Ne sarà certo arrivata la eco in Lombardia, insieme a quella dell'applauso successivo, dedicato all'altro poeta premiato ma assente, Renzo Modesti, vincitore del Premio Vendemmiale col volume *E quando canterò* (un titolo che io gli rimprovererò sempre, ma Apollonio dice di no, che va bene così perché è indicativo della tensione di cui il libro vive e dell'esito cui mira).

La nostra solitudine è nuda, fresca e cruda nell'acqua cantava per lui, dai suoi versi a Varese, la gentile dicitrice. Ne fu stuzzicato l'orgoglio del nostro cuore di lombardi lacustri in terra scaligera.

Questo premio ha riconosciuto il lavoro di due poeti: l'opera di uno che è giunto alla fase della maturità e un'opera «prima». Ma ha anche offerto una chiara indicazione nel nome di colei che stenteremo d'ora in poi a non chiamare la Dickinson di San Michele Extra (Verona): Marta Borgo, vincitrice, su caterve di concorrenti d'ogni provenienza, del premio per una poesia inedita. Qui poi – fosse affetto di conterranei o di istinto cortese verso una donna premiata – fu un uragano di applausi. Più la giovane Marta, minuta e ritrosa com'è, si nascondeva e più quelli applaudivano.

Dimenticavo di dire che la premiazione è avvenuta nel tardo pomeriggio nel parco del Comune di Soave e che autorità, presidente della giuria e premiato maggiore erano seduti in certe accademicissime poltrone: tutt'intorno erano le turbe acclamanti e, frammisti ad esse e con esse fraternizzanti, gli altri giudici del premio: Caterina Vassalini, Mario Carrara, Sandro Bevilacqua, Luciano Anceschi e Renzo Biasion.

Facevano un certo effetto, a festa finita, quelle solenni poltrone vuote nell'aperto e tornato silenzioso giardino. *Disiecta membra* del felice connubio tra la severa cultura veronese e il millenario spirito di Coribanti che ogni anno in

quest'epoca fa rinascere per una breve ora la fiducia nella poesia all'ombra del parco di Soave.³⁷

³⁷ L'articolo è corredato da una fotografia di Roberto Rebora e dal disegno *Campagna di Soave* (1949) di Renzo Biasion.

Rimbaud: il Belgio
Montale: la Svizzera³⁸

[1] Chiusa con l'assegnazione del Premio «San Marino» la folta stagione dei premi letterari (un'appendice autunnale sarà data dalla seconda parte del Premio «San Babila», per un gruppo di poesie inedite di autore inedito in volume) non verrà voglia ad alcuno, penso, di fare bilanci sulla base di tali indicazioni. I premi vengono e passano, portando il relativo sollievo (economico) a coloro cui vengono destinati e nella migliore delle ipotesi la loro assegnazione coincide col voto lungamente formulato nell'animo dei lettori. Va da sé che un premio a Eugenio Montale riveste questo raro significato. Ma che cosa saranno queste 47 *Poesie* or ora premiate? Saranno, suppongo, le poesie di *Finisterre*, oggi introvabile, più altre apparse in riviste durante questi anni ed altre ancora che non conosciamo. C'è materia per l'atteso terzo volume che toglierà ai versi di *Finisterre* l'apparenza di un'aggiunta alle *Occasioni*. E il titolo del nucleo premiato ha tutta l'aria di essere provvisorio.

È un segno che questo premio a Montale – il primo che egli riceve in concreto dopo quello, simbolico e remoto nel tempo, dell'«Antico Fattore»³⁹ – sia venuto... dall'estero? Si dice per scherzo; ma questa parola – estero – richiama la lunga stagione in cui la poesia di Montale era in qualche modo associata, tra le altre cose, a un senso geografico ed europeo, intimo e voluto al tempo stesso... Eastbourne, la Marna, Buffalo, Lindau, gli stagni della Carinzia, la Liguria stessa, il modo con cui l'immagine di questa, terrestre e marina, alludeva al mare aperto e al mondo. A chi di noi è accaduto di mettere un piede oltre la sbarra del confine, magari nel Canton Ticino, senza che certi versi fossero lì a inquadrarci l'ambiente e a suggerire direttamente il senso di certe ore e di certi climi? Non diversamente – è già stato osservato da altri – l'immaginazione nostra di certi paesaggi belgi è

³⁸ «Milano-sera», 7-8 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

³⁹ Nel 1931, alla sua prima edizione, il fiorentino «Premio dell'Antico Fattore» fu assegnato a Montale per la *La casa dei doganieri* (da cui poi la pubblicazione della rara plaquette: *La casa dei doganieri e altri versi*, Firenze, Vallecchi, 1932).

connessa con certe particolari poesie di Rimbaud. Fu un modo, certamente ingenuo, forse dominato dall'idolatria degli «oggetti» – ma niente affatto libresco – di sentirsi vivi e pronti al viaggio, in tempi che certo non erano d'orizzonti aperti e illimitati. Altro che «poetica dell'aridità»!

E quando si parla della forza incalcolabile e sottile con cui la poesia, magari agendo dalla parte più facile delle suggestioni, crea emozioni nuove e conferma in queste la propria vitalità, fuori dai «contenuti» e dalle poetiche, è a Montale che pensiamo – e al debito verso di lui di tutta una generazione –, come a uno degli esempi più sicuri ed eloquenti.

Viene dunque a proposito in felice coincidenza con un riconoscimento ufficiale, il largo saggio che Francesco Flora, nel numero 2 di «Letterature Moderne», la nuova rivista da lui diretta, dedica alla poesia di Montale.

Il numero contiene inoltre: *Variations sur un art de vivre* di Charles Dédéyan; *Chateaubriand a Roma* di Glauco Natoli; *Sulla storia letteraria* di Mario Praz; *Thomas Mann «Dr. Faustus»* di Robert Faesi; *Tre lettere di Ezra Pound al dottor Rouse sul tradurre poesia, e una lettera a Joyce* a cura di Luciano Anceschi; «*Chi sia Rossini, non lo sa*» di Riccardo Bacchelli. E ancora note, rassegne, recensioni di Bacchelli, Flora, Cordiè, Antonielli, Mazzali, eccetera.

[2] Dopo qualche giorno, assegnato da superstiti commissari, anche senza il rispetto del numero legale, il premio ad un poetastro di Napoli a nome Claudio Allori, io mi vidi arrivare informazioni da tutta Italia, dai 94 poeti bocciati, che qui riassumo in questi termini: «Capasso ha dato il premio “Berben” ad Allori, Allori quello “Ginestra” a lui, tutti e due il premio “Pesaro” a Fiumi, Fiumi il Premio “San Pellegrino” a Elpidio Jenco; mentre la commissione del Premio “Carducci” sedeva alle Focette, usciva sul “Vesuvio” di Napoli (22-29 luglio) una recensione sfacciatamente elogiativa dell'ultimo libro di Mario Venditti, a firma Claudio Allori».

Occorre aggiungere che nella commissione del Premio di cui si parla figuravano i nomi di Capasso, Venditti, Jenco, Lionello Fiumi? Pittresco e istruttivo?

Di questa e di altre cose significative in fatto di giudici, di concorsi e di metodo democratico in Italia discorre Luigi Russo (costretto a dichiarare «forfait» dai lavori del Premio suddetto per impraticabilità del campo) nel n. 5 di «Belfagor». ⁴⁰

[3] La segnalazione da noi fatta del libro *Narratori e Prosatori del Novecento Italiano* (ed. Einaudi) di Enrico Falqui va integrata con l'annuncio di un altro libro dello stesso Falqui in corso di stampa presso la Casa ed. D'Anna: *Tra racconti e romanzi nel Novecento*.⁴¹ A quanto ci risulta la materia di questa seconda opera s'estende da Panzini a Calvino. Il quadro è dunque completo se si tien conto del libro *D'Annunzio e noi*, sempre di Falqui, recentemente edito ad opera della Liviana di Padova.⁴²

[4] L'abumanesimo, che sarà mai? Promette di dirci tutto sull'argomento Beniamino Joppolo. In due volumi: *Da Poussin all'abumanesimo; L'abumanesimo*. Il primo volume uscirà il 15 ottobre nelle «Edizioni della Bicocca». ⁴³

⁴⁰ Luigi Russo, *Giudici di concorsi e il metodo democratico in Italia*, «Belfagor», V (1950), pp. 591-594.

⁴¹ Per la precisione, il libro di Falqui ha per titolo: *Tra racconti e romanzi del Novecento*, Messina, D'Anna, 1950. L'annuncio relativo a *Narratori e prosatori del Novecento italiano* è in *Pessimisti e piagnoni* (cfr. Testi, n° 15).

⁴² Enrico Falqui, *D'Annunzio e noi*, Padova, Liviana, 1949.

⁴³ I due volumi di Joppolo editi rispettivamente nel 1950 e nel '51, appunto, per le Edizioni della Bicocca sono *L'arte da Poussin all'abumanesimo* e *L'abumanesimo*.

Bacco e sirene

(vino come sole concentrato)⁴⁴

[1] È il titolo e l'argomento (con contadine, cocottes, osterie, celebrità e Tolstoj e Lenin e Trotzski, Papini e Modigliani e Diaghilev) d'un libro che vede ora la luce per i tipi De Carlo di Roma. L'autore è un russo da molti anni residente in Italia, ma il libro è scritto direttamente in italiano e solo un po' ritoccato dal «lato formale» ad opera dell'editore, che di ciò si scusa con l'autore e con i lettori. «Io non sono uno scrittore, sono soltanto un narratore» è la strana precisazione di N. M. Semenov nell'autoprefazione. Un narratore «orale» che, posto innanzi al compito di narrare per iscritto, rimpiange «la mimica, il timbro e l'intonazione della voce, la mobilità dello sguardo, la pausa a tempo ecc.». Li rimpiangeremo anche noi? Speriamo di no, visto che c'incuriosisce la figura di questo bevitore che considera il vino «come i raggi concentrati del sole».

[2] *Premi e giudizi* «È lecito portare un giudizio sull'opera di una persona che non ha chiesto di essere giudicata?» Questa domanda si pone Mario Vinciguerra nel n. 2 del *Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori* (che esiste tuttora, dunque, mentre noi lo credevamo defunto per scarso spirito associativo degli interessati), a proposito dei premi conferiti per iniziativa della giuria, indipendentemente cioè, dall'invio delle opere da parte degli eventuali papabili. È una questione delicata, nella quale tutte le buone ragioni del diritto (i giuristi, come Piero Calamandrei, rispondono, in nome della libertà di critica, che la cosa è lecita) si scontreranno sempre con l'istinto più o meno ombroso degli scrittori, non disposti o riluttanti ad affrontare per l'eventuale e indivisibile vantaggio del premio, gli svantaggi d'un giudizio non richiesto.

[3] *III programma* Non sarà per caso un indizio, e più che un indizio un simbolo, dello stato della cultura in Italia, il fatto che il Terzo programma – o programma culturale – sia ascoltabile, secondo un calcolo approssimativo, da

⁴⁴ «Milano-sera», 14-15 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

parte di poco più di trecento persone? Sono i guai delle trasmissioni «a modulazione di frequenza» (così ci è stato spiegato) e sarebbe di cattivo gusto, di fronte a tanta buona volontà, insistere. Sarà interessante osservare, piuttosto, fino a che punto le «esigenze radiofoniche» diventeranno determinanti nell'attività di una parte degli scrittori, come già è accaduto a proposito delle «esigenze» delle terze pagine e dei grandi settimanali.

[4] *Radio e Storia* Davvero il tempo corre, se si può parlare di una «storia della radio-diffusione». Della quale si possono addirittura distinguere tre momenti: della *programmazione indifferenziata* delle *trasmissioni differenziate in programma indifferenziato* – che sarebbe il momento intermedio – e infine della *programmazione differenziata*. «Il Terzo programma italiano rappresenta il passo decisivo della Radio italiana verso la differenziazione dei programmi», scrive a tale proposito Alberto Mantelli nel quaderno che al Terzo programma dedicano le edizioni della RAI (o meglio della *rai*, dato che gli editori e i compilatori del quaderno stesso ignorano, come Apollinaire, la punteggiatura, l'uso delle maiuscole).

[5] *Santi e Papi* Il *Diario* di Piero Santi, di cui avevamo parziale conoscenza attraverso la rivista *Letteratura* esce ora riunito in volume presso l'editore Neri Pozza di Venezia. Simultaneamente, e presso lo stesso editore, esce il *Piccolo Giudizio Universale* di Roberto Papi.

[6] *Carte parlanti* «Dall'uno e dall'altro il pubblico aspetta un libro più volte annunciato, *Le Bestie...* con qualche aggettivo intonato agli autori». Ma non si tratta più di Papi e di Santi, bensì di Palazzeschi e Maccari ai quali rispettivamente saranno dovuti il testo e i disegni del libro, annunciato nel numero 3-4-5 delle vallecchiane *Carte Parlanti*. Il numero – assai ricco – contiene, tra l'altro, una prosa di Brandi su *Mantova al sole*, uno scritto di Bo su *Istinto e Coscienza critica*, pagine di un *Diario d'amore* di Betocchi, una favola di Lisi, una poesia di De Pisis e tre brevi poesie di Pratolini (il che, se non sbaglio, costituisce in assoluto una novità). La parte riservata alle arti figurative è corredata d'un breve saggio di Silvano Giannelli su Morandi e di resoconti critici di Gabriele Fantuzzi sulla mostra del Caravaggio e di Ugo Fasolo sulla XXV Biennale.

Tutti per Pavese⁴⁵

[1] Superata nei vari modi che sappiamo la fase dei discorsi di circostanza (non saranno sfuggite le considerazioni recentemente fatte in proposito da Carlo Bo), ecco i primi sostanziali contributi al ricordo e allo studio dell'opera di Cesare Pavese. È di questi giorni l'uscita del n. 2 di «Cultura e Realtà» contenente tre brevi saggi dello scrittore scomparso. Ne riproduciamo i titoli: *Raccontare è monotono*, *L'arte di maturare*, *Poesia è libertà*. Questi tre scritti – com'è detto nella nota redazionale – rappresentano anche la esplicita dichiarazione di una poetica, e come tali «rappresentano un contributo prezioso alla comprensione critica di Cesare Pavese». L'indicazione sarà completa per chi ricordi il saggio sul mito comparso nel primo numero della stessa rivista. «C'è un senso in cui il poeta autentico non può non essere il più colto dei letterati contemporanei». Su questa frase ci si vorrebbe particolarmente fermare. Una tale convinzione è da tempo nell'aria, ma non ci era mai accaduto di sentirla formulare in modo così deciso e consapevole.

Quanti sono gli scrittori (e si dice *scrittori*, non, genericamente, uomini di cultura) che avvertono il rapporto in modo altrettanto esplicito, così da farne il motivo essenziale dei propri interessi? In Pavese non sono parole, si tratta addirittura d'una forma della sua sensibilità (vedere la quasi allegoria del nuotatore nel primo dei tre saggi citati). In altri lo stesso rapporto, quando esiste, ha carattere d'improvvisazione, di meditazione a posteriori, se addirittura non è gusto erudito, curiosità, diletterantismo. A volte si direbbe che prendono rilievo proprio dalla difficoltà di stabilire il contatto, tutt'altro che pacifico in Pavese, ma sempre vivo in lui, sotto forma d'esigenza patita. Si veda come egli si addentri in territori che per convenzione sembrano inibiti agli scrittori: con modi che forse i filosofi di professione troveranno discutibili, ma che acquistano un peso e una luce particolari se si tien conto della direzione, dell'esito a cui servono. Parlare del

⁴⁵ «Milano-sera», 21-22 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

realismo di Pavese non ha altro senso che questo. E questo, mi pare, è uno dei due o tre punti fondamentali dai quali è possibile avviare un discorso sulla sua opera.

Ecco, secondo le informazioni contenute in uno scritto commemorativo di Davide Lajolo (v. «Rinascita», n. 8-9), l'elenco dei lavori inediti di Pavese che vedranno ben presto la luce:

Un breve romanzo giovanile dal titolo: *Ciau Masino; Il mestiere di vivere* – pagine di diario relativo al periodo 1935-17 agosto 1950; *Verrà la morte, Avrà i tuoi occhi* – versi della primavera 1950; raccolta di *Saggi letterari*; traduzioni da Omero, dai tragici greci, da Platone; molti racconti inediti e poesie; alcuni soggetti cinematografici.

[2] Il nome di Pavese ricorre ancora in questi giorni per diverse occasioni e singolari coincidenze. Mentre il n. 9 di «Comunità» reca un suo racconto inedito del 1936, *Viaggio di nozze*, il n. 8 di «Paragone» presenta alcuni brani di lettere inedite e un saggio di Emilio Cecchi sull'insieme dell'opera sua. «Tutto ormai – scrive Cecchi – anche ogni più labile occasione, in Pavese a un leggerissimo tocco poteva trasformarsi in racconto. E talvolta pensavo a una disposizione simile, riccamente trasfigurativa, benché in un certo senso anche dispersiva, alla quale con gli anni Sherwood Anderson andò concedendo». Ecco, a riscontro, per chi voglia approfondire per conto proprio la notazione di Cecchi, la traduzione italiana a cura di Giuseppe Trevisani di *Winesburg, Ohio*, racconti di Sherwood Anderson usciti in questi giorni presso l'editore Einaudi.⁴⁶ Si sa quanto, nell'impostazione stessa e nella rifinitura dell'immagine che noi abbiamo della letteratura di Oltreoceano, è dovuto al lavoro di scelta e all'iniziativa di Pavese. Sempre l'editore Einaudi presenta al pubblico *Le foglie d'erba e prose* di Walt Whitman, di quello che per convenzione si è ormai soliti considerare il primo poeta «tutto americano»: la traduzione delle stesse, a cura di Enzo Giachino, è dedicata alla memoria di Cesare Pavese che decise e patrocinò questa edizione.⁴⁷

[3] «Al Balzac non garbava che la *Chartreuse de Parme* fosse la *Chartreuse de Parme* e non semplicemente la *Chartreuse*. Avrebbe preferito un romanzo che

⁴⁶ Sherwood Anderson, *Racconti dell'Ohio* [tit. orig.: *Winesburg, Ohio*], trad. di Giuseppe Trevisani, Torino, Einaudi, 1950 («I coralli», 49).

⁴⁷ Walt Whitman, *Foglie d'erba e prose*, trad. di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1950 («I millenni», 12)

avesse per teatro un'Italia dai contorni vaghi, non un romanzo come la *Chartreuse* nettamente inquadrato in una realtà topografica ben precisa». Ma Stendhal aveva evidentemente le sue buone ragioni per scrivere proprio *La Chartreuse de Parme*. Chi voglia rendersene conto legga *La Parma di Stendhal* che Luigi Foscolo Benedetto ha pubblicato presso la Casa Editrice Sansoni a coronamento delle celebrazioni parmensi.⁴⁸

⁴⁸ Luigi Foscolo Benedetto, *La Parma di Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1950.

Stupende frodi in bianco e nero⁴⁹

[1] Ormai i letterati al cinema ci vanno, e come. Certo più di una volta, con più disinvoltura e con meno sospetto. E non è detto che non diano il loro contributo, una volta che prendano ad occuparsi del fatto cinematografico, aiutando a chiarire e a ricondurre entro limiti ragionevoli questioni che altrimenti non avrebbero senso. Inquadrano, come si dice, il problema. Questo n. 9 di «Sequenze», curato da Attilio Bertolucci, riunisce impressioni e giudizi pronunziati sull'argomento da vari scrittori non proprio coetanei tra loro: da d'Annunzio a Moravia, da Pirandello a Zavattini; e poi Franchi, Montale, Alberti, Ungaretti, Bacchelli, Cecchi, Baldini, Angioletti e così via. Mino Maccari l'ha illustrato da par suo, con la consueta bravura.⁵⁰ Impossibile determinare le linee d'un atteggiamento comune a tutti questi scrittori di fronte al cinema. Interesserà invece osservare il modo con cui Bontempelli, ad esempio, chiarì molti equivoci a proposito di teatro e cinema, film muto e film parlato. Buona parte delle sue osservazioni e precisazioni (correvano gli anni 1930, 1932, anni delicati, di trapasso per l'arte cinematografica) sono ancor oggi accettabili e utili. Molte cose da allora saranno certo mutate all'interno del mondo del film; ma non ci sembra mutato un certo atteggiamento di perplessità che accompagna di solito il giudizio, anche estremamente positivo, su lavori singoli, da parte di chi non si occupa professionalmente di cinema. Non per niente d'Annunzio, in vena di benevolenza e di apertura alla novità del fatto, aveva sentito il bisogno di nobilitarlo riconducendolo ai propri termini e ai propri modi: «Trucco, trucchi, truccherie... Non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi?».

Più bonariamente Angioletti: «Andare al cinematografo con una "preparazione" sarebbe come andare a pranzo leggendo un trattato sul potere

⁴⁹ «Milano-sera», 28-29 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato sia dopo il §1 («Vittorio Sereni»), sia dopo il §5 («V.S.»)

⁵⁰ L'articolo è corredato da due disegni di Maccari, con le didascalie: «A ciascuno il suo» e «...Ammiravano Von Stroheim».

nutritivo dei vari alimenti. Mangia, bevi e non ragionarci su, se i cibi ti son facili al palato». Per Baldini d'altro che di cibo si tratta. Una vera e propria pastura, appetitosissima: «Gli occhi obliqui e le movenze di Anita Naldi, le risate a gola piena di Pola Negri, la camminata birbante di Mac Murray mi fanno in certi momenti, nel buio della sala, la “respirazione difficile”».

Questo non impegnarsi sul cinema in quanto mezzo d'espressione, in quanto conclamata Decima Musa, è un fatto che non manca di riprodursi oggi tutte le volte che ci si ponga seriamente il problema: lo confermano la pratica quotidiana, la familiarità con la produzione corrente. Eppure il tempo ha preparato qualche risposta. «Il tempo dirà se lo scroscio di risa che accompagna oggi il corpo di Charlie Chaplin sporgente sull'abisso – scriveva Montale nel '27, in un numero di «Solaria» – sia lo stesso che sollevano le cadute di Ridolini; e se abbia in sé alcunché di più doloroso e consapevole, come pensano taluni, come penso io stesso talvolta». Il tempo e Charlie Chaplin hanno abbondantemente risposto, mi pare: con Monsieur Verdoux, se non altro, per ricorrere a un esempio recente. E pensate allo strano destino di certe immagini e oggetti ricorrenti nei film. Ecco uno degli appunti che Cecchi, nel '31, moveva a *Tabù* di F.W. Murnau: «Il cartello *Tabù*, sul banco perlifero infestato dagli squali, è ridicolo almeno quanto i cartelli: *Inspiration point*, che invitano alla sosta e all'ammirazione in luoghi obbligati del paesaggio americano». Noi tutti abbiamo visto – ricordate l'ultimo episodio di *Paisà?* – un altro cartello, con scritta dapprima indecifrabile, filare stranamente a fior di acqua. Ma questo secondo cartello era ormai ben altro che ridicolo.

[2] Non è raro il caso, d'altra parte, di scrittori che, bruciate le premesse sul problema generale del cinema come mezzo espressivo, scendono sul terreno concreto e immediato, fino a fare il punto della situazione. Questa volta si tratta d'una scrittrice:

...distinguiamo, purtroppo, nella produzione degli ultimi tempi, elementi che ci riconfermano in quella opinione che s'è detto prima; non esserci, cioè, sincero e puro realismo senza una spinta ideale di riscatto, qualcosa come una vocazione della coscienza e del cuore a cui potremmo ridurre quella che fu, e ancora oggi è resistenza. Neo-realisti, dopo quei primi due (si tratta di *Roma città aperta* e di

Paisà - n.d.r.) furono detti pressapoco tutti i films di qualche impegno prodotti in Italia ed esportati all'estero...

Chi voglia saperne di più legga l'ottimo articolo che Anna Banti ha dedicato al *Neorealismo nel cinema italiano*, apparso nel n. 8 di «Paragone».

[3] La cultura classica è ormai fatto inerte rispetto allo spirito contemporaneo? La domanda non è oziosa, visto che se la pone un appassionato cultore di quegli studi (E si sa come la questione sia per essere vivamente all'ordine del giorno nel più ampio tema della riforma della scuola). Si veda in proposito, nel numero 7-8 della rivista milanese «Il Castello» un interessante articolo di Piero Scazzoso.

[4] Ma se si vuole avere un esempio di come la cultura classica possa ancora nutrire spiriti arguti e penetranti (ma si tratta, ahimé! d'un'altra generazione) si legga il libro di Giorgio Pasquali: *Università e Scuola*, edito dalla Casa Editrice Sansoni, nella Biblioteca del Leonardo.

[5] Auguri al «Pensiero Critico», la nuova rivista milanese diretta da Remo Cantoni. Si tratta di una rivista di cultura, dedicata ai problemi del nostro tempo; non di una rivista letteraria. Il qual fatto è da collegare alla vecchia tradizione per cui le riviste strettamente letterarie non attecchiscono facilmente a Milano, diversamente da quanto accade, per esempio, a Firenze. Ecco il sommario del primo numero:

Remo Cantoni: *Umanesimo vecchio e nuovo*; Giacomo Debenedetti: *Personaggi e destino*; Ferdinand Lion: «*Il dottor Faustus*» di *Thomas Mann*; Miro Martini: *Estetica e critica empirica*; Enzo Paci: *Il problematicismo positivo di John Dewey*; Franco Fortini: *Giudizi su Sartre romanziere*; Giulio Preti: *Considerazioni sul caso Lysenko*; Aldo Devizzi: *La democrazia militante di Karl Mannheim*; varie recensioni completano il numero stesso.

Assise regionali nelle riviste letterarie⁵¹

[1] Continuando la «serie» dei suoi «numeri speciali» la rivista «Il Ponte» (n. 9-10) ci offre un assai folto volume dedicato alla Calabria, vista nei suoi più vari aspetti. «Quando si dice che il calabrese è filosofo questo si vuol dire: filosofo non stagionale, non sotto gl'influssi d'una filosofia di moda, ma d'un ideale di vita di cui non ha disperato di vedere l'avvento». Muovendo dall'osservazione di fenomeni e di interessi concreti, con queste parole Corrado Alvaro delinea il carattere della sua gente e il senso della tradizione per cui «il popolo calabrese impegnò la sua prima lotta di classe proprio sul terreno della cultura»: un popolo che è «come un povero davanti allo spettacolo di una festa apparecchiata non per lui, di cui gli arrivano i suoni, le luci, i colori. Senza invidia. Con un cocente rimpianto d'un bene fatto per tutti gli uomini».

Il numero si vale dell'apporto di studiosi, uomini politici, narratori e poeti: da Pietro Mancini a Leonida Répaci, da Fausto Gullo a Mario La Cava, da Giuseppe De Stefano a Renata Viganò, da Gabriele Pepe a Carlo Muscetta. Per un'indicazione un po' meno approssimativa diamo i titoli delle sezioni in cui il numero stesso si suddivide: *La Calabria quale fu e qual è - La tradizione culturale - Problemi sociali oggi - Aspetti politici - Poeti e narratori - La Calabria vista da vari scrittori, calabresi e non calabresi.*⁵²

[2] Un altro esempio di come si possa avvertire il respiro della vita nazionale nell'attenzione dedicata ai più immediati problemi regionali è quello che continua a dare la rivista «Emilia», il cui numero d'ottobre, oltre ad articoli di Silvio Antinori su Stendhal, occasionati dalle celebrazioni parmensi, e di Mario De Micheli sul terzo premio Suzzara, presenta i risultati di un'interessante inchiesta libraria condotta da Claudio Rastelli, «in giro per le librerie» emiliane.

⁵¹ «Milano-sera», 4-5 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

⁵² L'articolo è corredato da una litografia di Ernesto Treccani a soggetto 'calabrese': *Contadino di Melissa*.

[3] Nella seconda decade di novembre vedrà la luce a Salerno il primo numero della nuova rivista di varia cultura e problemi meridionali «Maestrale» diretta da Eduardo Guglielmi. Vi collaboreranno, fra gli altri, Alfonso Gatto, Michele Prisco, Domenico Rea, Fidia Gambetti, Sennuccio Benelli, Tommaso Smith, Raffaele Mauri, Luciano Vecchi, Vitaliano Riderelli, Massimiliano Vajro, ecc.

[4] «Belle mostre di cravatte, di camicie, di scarpe, di fiori, di cose di lusso e costosissime. Una strana pena mi prende davanti a queste mostre come per un'illusione sopra l'abisso... Questo volere occultare, annullare, dimenticare l'abisso sofferto dietro lo splendore di una cravatta». Un'ombra è scesa sulla «felicità» di Comisso. Si veda il suo *Diario sentimentale* nel numero 3-4 di «Ca Balà», mensile letterario fiorentino a cura di Piero Santi. Nello stesso numero scritti di Carlo Emilio Gadda, Mario Novi, Antonio Delfini, Ferruccio Ulivi, Dante Giampieri.

[5] Un notevole contributo allo studio dell'opera di Dante dovrebbe portare il libro annunciato dall'editore Olschki di Firenze: *Studi danteschi dal 1940 al 1949* di Aldo Vallone.

Da segnalare inoltre la nuova edizione della dantesca *Monarchia*, con testo, introduzione, traduzione e commento a cura di Gustavo Vinay, offerta dalla casa editrice Sansoni. Il volume reca in appendice, tradotte, le epistole politiche di Dante.

[6] Onore alla poesia italiana ha fatto recentemente il critico spagnolo Alonso Gamo con tre ampi saggi sull'opera di Montale, Quasimodo, Ungaretti, con relativa presentazione di testi poetici da lui stesso tradotti. Fatto abbastanza nuovo in iniziative del genere, il critico spagnolo ha tenuto a documentarsi sulla base di quanto i suoi colleghi italiani (De Robertis, Gargiulo, Solmi, Anceschi, Bo, Contini, Macrì, da lui abbondantemente citati) hanno scritto a suo tempo in proposito.

[7] Per il particolare interesse del rapporto tra rinnovamento politico-sociale e rinnovamento religioso è da segnalare il recente libro di Aldo Capitini: *Nuova socialità e riforma religiosa* (ed. Einaudi - coll. «Saggi»).

[8] Dall'officina all'azienda agricola si è spostata l'attenzione di Vera Panova, l'autrice de *L'officina sull'Ural*, in *Riva chiara*, recentemente edito da Einaudi nella collana P.B.S.L.⁵³

[9] Come un nuovo – e immaginario – «caso Dreyfus» viene presentata la vicenda contenuta nei *Cani idrofobi* di Gilbert Sigaux, vincitore del premio «Interallié» 1949. Il libro, tradotto da Roberto Ortolani, è edito presso Garzanti.⁵⁴

⁵³ Vera Panova, *L'officina sull'Ural*, trad. di Giovanni Langella, Torino Einaudi, 1949 (1950²) e Ead., *Riva chiara*, trad. dello stesso, ivi, 1950; rispettivamente i numeri 6 e 23 della «Piccola biblioteca scientifico-letteraria».

⁵⁴ Un riquadro pubblicitario annesso all'articolo annuncia l'uscita del primo numero del bimestrale milanese «Il Canguro», contenente, tra gli altri, articoli di Antonio Banfi, Francesco Flora, Luigi Russo, Antonio Baldini, Massimo Aloisi, Marise Ferro e dello stesso Sereni.

Scozzesi con cornamuse. Paracadutisti come fanti⁵⁵

[1] Era Montgomery il generale che sognava di trovarsi a tu per tu con Rommel, a guerra finita, davanti a un caminetto acceso e a due tazze di tè, per discorrere pacatamente di come fu che in una certa azione l'altro si era comportato in questo e non in quel modo, del perché aveva fatto intervenire i carri in un settore e non in un altro e via dicendo? Fantasie di generali, ma fantasie d'eccezione in quest'ultima guerra, non precisamente fatta per richiamare la gran bontà dei cavalieri antichi. Certo, se nei ricordi dei combattenti c'è un fronte parzialmente immune dalle forme recise dell'odio, sembra che lo si debba ravvisare nel fronte africano, avulso in certo qual modo dal complessivo teatro d'operazioni. Fu per certi aspetti una guerra condotta sui motivi della pura strategia e della tattica pura, un'immensa e astrale partita a scacchi dalle mosse lungamente meditate ma vertiginose negli effetti, un «match» accanito e spettacolare insieme.

La guerra è sempre guerra e qualcuno potrebbe indignarsi a sentirne parlare in termini di sport. Sta di fatto – o fu la presenza degli inglesi come antagonisti – che la guerra in Africa si prestò ad assumere un tale colore, di bandiera sociale da difendere, di spirito di corpo cui fare onore: bersaglieri e australiani, scozzesi con cornamusa e paracadutisti impiegati come fanti... Questi motivi agirono come cortine fumogene frapposte tra le coscienze e gli obbiettivi reali che erano in gioco.

Se Montgomery sognava di incontrare Rommel in tempo di pace per parlare senz'odio e accademicamente di guerra, che dire d'un analogo incontro tra un ufficiale inglese e un ufficiale tedesco avvenuto nel bel mezzo di una battaglia, quando Marte è ancora ancipite?

Se non di una nota nuova, si tratta certamente d'uno spunto insolito alla letteratura sull'argomento: non è senza significato, a conferma di quanto si affermava, che un tale episodio sia reperibile in un libro, uscito in questi mesi, in

⁵⁵ «Milano-sera», 11-12 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato dopo il §3.

cui si parla molto di guerra nel deserto: è il secondo dei tre racconti che compongono *Il Domestico* di Robin Maugham (Garzanti, 1950). In esso non la vaga aspirazione ad un'intesa su un piano di umanità, non il cosmopolitismo di superficie nella nostalgia della vecchia Europa, ma la singolare aria di scommessa tra uomini ridotti ai termini delle proprie povere ragioni di prestigio militare, ci ha riportato un poco nel clima di quegli anni e di quei Paesi.⁵⁶

[2] Dall'iniziale immersione in tutt'altro clima è caratterizzata la veloce storia che Giansiro Ferrata dedica a *Gli scrittori del mezzo secolo*, di cui abbiamo letto or ora la prima puntata nel settimanale «Tempo» dell'11-18 novembre. Abbiamo sempre ammirato in Ferrata la particolare dote che gli permette di illuminare e sostenere con l'estro un vivo, vibrante senso critico e storico. Questa ha dunque tutta l'aria di essere una storia per immagini nel significato migliore, tale da chiarire al comune lettore figure e movimenti che faticano tuttora a uscire dall'ambito delle competenze specifiche. Quando Ferrata dice – come qui, ed è solo un esempio – che Marinetti non rappresenta nemmeno il futurismo, da lui inventato «come premendo il bottone di una macchina» per esserne poi soprattutto «l'impresario chiassoso e inconcludente», si sente che lo spunto non è scelto a caso, perché faccia mostra di sé, ma che avvia a cogliere la complessità e il senso storico del fenomeno nel suo prolungamento oltre l'episodio.

Fra i tanti richiami alla misura della storia; continueremo ad aver fede negli esempi che rispondono all'esigenza senza sacrificare nulla della sensibilità e dell'esperienza diretta della poesia.

[3] Discorso analogo andrebbe fatto, mi sembra, a proposito del saggio di Giacomo Debenedetti - *Personaggi e destini* - apparso nel numero 1 del già segnalato «Pensiero critico». In esso sono svolti alcuni motivi, attualissimi, a proposito di *romanzo della realtà* e di *romanzo dell'esistenza*. Ci sono già tutti gli spunti, articolati e organizzati, per una storia del romanzo contemporaneo. Anche l'ipotesi o l'augurio per il romanzo di domani? No, per fortuna. Penso che molti farebbero bene a meditare su ciò che Debenedetti dice a un certo punto del saggio:

⁵⁶ Robin Maugham, *Il domestico*, trad. di Bruno Tasso, Milano, Garzanti, 1950. Il volume contiene tre racconti: *Il domestico* [*The servant*], *In polvere* [*Come to dust*] e *Ginger* [*Line on Ginger*]. L'articolo è corredato da una fotografia aerea di una zona desertica con la didascalia: «Il deserto come sfondo di un libro».

«...Proseguire sarebbe volerci prendere la parte non richiesta né desiderata di raddrizzatori dell'epica di oggi, o auguri della futura, pessimi e fanaticissimi mestieri».

[4] Escono presso l'editore Zanichelli le memorie di Luigi Albertini. Il primo volume della prima parte s'intitola: *Venti anni di vita politica - La esperienza democratica italiana* e comprende il periodo 1898-1918.⁵⁷

Lo stesso editore presenta una *Scelta di scritti* di Augusto Righi raccolta in occasione del primo centenario della nascita dello scienziato.⁵⁸

[5] All'*Ottocento francese* s'intitola una serie di saggi (da Sainte-Beuve alla nuova poesia francese) che Mario Bonfantini ha raccolto per l'editore De Silva di Torino.⁵⁹

[6] Altri saggi di letteratura francese presenta la casa editrice «La Nuova Italia»: *Scrittori francesi* (Diderot, Chateaubriand, Stendhal, Victor Hugo, Baudelaire, Proust, Camus) di Glauco Natoli. Si tratta di una serie di studi su aspetti particolari degli autori esaminati.⁶⁰

[7] L'editore Bompiani annuncia, di Van Loon, *La vita e i tempi di J. S. Bach e Rapporto a San Pietro*, specie di bilancio autobiografico che la morte dell'autore ha lasciato incompiuto.⁶¹

Esce, presso lo stesso editore, un «giallo» di Fernand Cromelynck, l'autore di *Le cocu magnifique* e di *Tripes d'or*. *Questo è il problema* è il titolo del nuovo libro, la cui vera protagonista sembra essere la tentacolare città di Parigi.⁶²

⁵⁷ Luigi Albertini, *Venti anni di vita politica*, pt. I^a. *L'esperienza democratica italiana dal 1898 al 1914*, 2 voll. (I. 1898-1908; II. 1909-1914), Bologna, Zanichelli, 1950-1951. La seconda parte dell'opera arriva a comprendere l'anno 1918.

⁵⁸ Augusto Righi, *Scelta di scritti*, a cura di Giulio Cesare Della Noce e Giorgio Valle, Bologna, Zanichelli, 1950. I due paragrafi sono preceduti da una fotografia di Righi.

⁵⁹ Mario Bonfantini, *Ottocento francese*, Torino, De Silva, 1950.

⁶⁰ Glauco Natoli, *Scrittori francesi. Situazioni ed aspetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1950.

⁶¹ Hendrik Willem Van Loon, *La vita e i tempi di J. S. Bach*, trad. di Quirino Maffi, Milano, Bompiani, 1950; Id., *Rapporto a San Pietro sul mondo in cui Hendrik Willem Van Loon passò la sua vita*, trad. di Irene Peroni Piatti, ivi, 1950.

⁶² Ferdinand Cromelynck, *Questo è il problema* [tit. orig.: *Là est la question*], trad. di Gian Galeazzo Severi, Milano, Bompiani, 1950. Le altre due opere sono: *Le cocu magnifique. Farce en trois actes*, del 1921 (prima del 1950 la commedia era stata tradotta a Milano nel 1924 per Mondadori col titolo *Le cocu magnifique. Commedia in tre atti*, e nel 1944 per Rosa e Ballo col titolo *Il magnifico cornuto*); *Tripes d'or*, del 1929 (nel 1952 fu

tradotta da Massimo Bontempelli col titolo *Trippe d'oro. Commedia in tre atti*, in «Sipario», VII (1952), n. 74, pp. 37-58).

Scapaccioni ai mozzi falliti⁶³

[1] Apriamo a caso: «Siamo convinti che *La regina dei Caraibi* o *Le tigri di Mompracem* o *Il figlio del corsaro nero* non abbiano dato luogo ad alcun caso di delinquenza minorile se non, al più, all'imbarco clandestino di qualche velleitario mozzo su un bastimento pei Mari del Sud, conclusosi nel porto di Genova con qualche sculacciata». Di chi possono essere queste righe se non di Luigi Santucci, l'autore di *In Australia con mio nonno*? Egli ha presentato in questi giorni, presso l'editore Barbéra, la seconda edizione, riveduta e accresciuta, della sua *Letteratura infantile* (la prima era del '42 e recava, se non sbaglio, un titolo alquanto più complesso, che qui ritorna solo come titolo del primo capitolo del volume: *Limiti e ragioni della letteratura infantile*). E un giorno – quando Santucci avrà dato altre prove delle sue qualità di narratore – chi vorrà risalire all'origine di quel suo fare, se tale ancora sarà, tra ridanciano e patetico, che a volte lo impaccia e lo lascia diviso tra due tentazioni, farà bene a studiare queste prove d'un Santucci che usa la vena festosa solo per colorire un discorso tutto serio.

Chi pensa mai a queste cose? In un tempo dell'anno che è già quasi di strenne, chissà che la lettura di quest'opera non possa costituire una buona propedeutica alla scelta dei libri che l'infanzia aspetta. Quanti di noi sanno davvero come muovere i passi in una tal selva di gnomi, di fate e di orchi, e magari di corsari bravi e di governatori biechi, in un modo che non risulti poi avventato e addirittura nocivo?

Questa non è tuttavia una guida né una storia della letteratura per l'infanzia. È prima di tutto una esplorazione nella regione interiore dei piccoli: ne determina estensione e natura, onde sia noto il terreno su cui il seme della lettura cadrà e sia scelto e curato, codesto seme, prima di gettarlo. Dall'altra parte ecco la letteratura infantile precisarsi, prendere il volto per cui è specificamente letteratura infantile, con caratteri propri e particolari requisiti, senza per questo cessare di essere

⁶³ «Milano-sera», 18-19 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato dopo il §1.

letteratura e anzi arte, poesia. Solo, dovrà essere poesia d'una «certa specie». «Bisogna essere veramente poeti e veramente educatori – dice Santucci: – saper restare conformisti proprio nella sfera della più libera fantasia». Un conformismo e un'opera di educazione sui quali occorre intendersi chiaramente. Per questo Santucci non si stanca di avvertire che, essendo la fantasia l'«esperienza unica» del fanciullo, l'educazione, in quanto accostamento graduale alla vita adulta, dev'essere non «un elemento di frettoloso anticipo nell'incontrare il mondo razionale e consapevole dell'adulto», ma «un rassodamento e una sottolineazione di quelle qualità infantili che sono il germe della più preziosa sensibilità dell'uomo di domani: la sensibilità poetica». *L'arte dunque*, in quanto «atta a incrementare nel fanciullo il suo mito di fantasia». Non so con quali parole interverrebbero a questo punto pedagogisti e psicanalisti, né seguiremo Santucci in tutte le coerentissime suggestioni ch'egli ci offre sull'argomento. Varrebbe invece la pena – spazio permettendolo – di illustrare la sua ricca e vivace esemplificazione: da *Lo cunto de li cunti* di G. B. Basile ai cartoni animati di Walt Disney attraverso Perrault, i fratelli Grimm, Andersen, Collodi, Barrie e De Foe, Verne, Salgari, De Amicis ecc. Sarebbe agevole far osservare che l'impegno dimostrativo non ha mai preso la mano all'autore e che mai l'impostazione teoretica non prevale sulla libertà della lettura e del giudizio: segno d'una meditazione non solo ponderata, ma punto per punto sostenuta dall'esperienza. Di tanti luoghi comuni, di tante idee sull'argomento magari giuste, ma vaghe e non collaudate, Santucci ha saputo fare delle precise verità; e ci ha dato, appunto, le «ragioni» perché ha saputo individuare i «limiti»: garanzia di coscienza tranquilla, per chi lo voglia ascoltare, e di consapevolezza del problema.

[2] *Io povero troviero di Parigi – solo t'offro un bouquet di strofe tenui – stimi benigno e ai vivi labbri ingenui – ch'io so, tremulo scendi bacio e ridi.*

Si tratta di un piccolo inedito di Dino Campana: la traduzione dell'ultima quartina di una prediletta poesia di Verlaine. Si veda in proposito l'articolo *Inediti di Campana* di Federico Ravagli, apparso nel n. 3 di «Portici», la rivista bolognese curata dall'editore Cappelli. Il numero, oltre a un *Ricordo di Cesare Pavese* di Arrigo Cajumi, a una *Lettera a una nobile signora milanese* di Luigi

Bartolini e a un brano di romanzo di Michele Prisco premiato a Venezia, contiene scritti di Corrado Corazza, Edoardo Fenu, Nella Nobili ed altri.

[3] Novità di questi giorni: Domenico Rea: *Gesù, fate luce* - Mondadori, «La medusa degli Italiani»; Francesco Chiesa: *L'artefice insoddisfatto* (poesie) - Mondadori, «Lo specchio»; Giuseppe Marotta: *Pietre e nuvole* - Bompiani; Silvio Micheli: *Tutta la verità* - Einaudi, «P.B.S.L.».

[4] La casa editrice «Lo Zibaldone» di Trieste annunzia la pubblicazione dell'ultima raccolta poetica di Umberto Saba: *Uccelli*. Saggi della medesima sono già apparsi nella rivista «Botteghe Oscure» e recentemente nella «Fiera Letteraria». ⁶⁴

[5] All'insegna del Canguro della Universale Economica è stato pubblicato il celebre libro di Carroll *Alice nel paese delle meraviglie*. Il libro, curato da Tommaso Giglio, fa parte della serie «Grandi avventure» ed è illustrato da 37 disegni dell'autore. Di questo capolavoro della letteratura per ragazzi ne sono state tirate molte migliaia di copie: ogni volume è posto in vendita a sole 100 lire. Non è vero quindi che i libri per ragazzi costano troppo.

⁶⁴ L'articolo è corredato da una fotografia di Saba.

Un personaggio tiranneggia l'autore⁶⁵

Un libro, un romanzo che non lasci problemi strettamente critici o largamente umani da dibattere, nel senso che sembra già averli risolti nel giro delle sue pagine, è oggi cosa abbastanza rara. Questo può spiegare parzialmente l'aperta simpatia con cui i critici hanno salutato l'ultimo lavoro di Bonaventura Tecchi: *Valentina Velier* (Bompiani, 1950). Sarà stato anche un successo di pubblico? Se si guarda all'agio e direi al gusto con cui lo si legge non sembra lecito dubitarne. Se così non fosse, davvero non si saprebbe che cosa piaccia, tolto di mezzo un termine di riferimento tanto conciliante e tranquillo, a quell'entità astratta che chiamiamo pubblico. Posto, ben inteso, che il pubblico sia quale, forse a torto, ci immaginiamo: non sicuramente orientato, vario di umori e di educazione, facile a stancarsi e in definitiva accomodante in cinque o sei casi, anche dubbi o imprevisti, tra i venti o i trenta in cui si smarrisce o si irrita. E la simpatia dei critici in questo caso riprodurrà su scala più alta, nel favore accordato a un'opera non aggressiva, onesta, *finalmente* limpida, che si «legge di un fiato», la stanchezza dei «casi», delle esperienze, delle operazioni difficili e dalla riprova sempre incerta?

Qualcosa come una pausa alla tensione o un respiro di sollievo, ma di breve durata... E d'altra parte la considerazione che qui vien fatta allude al salto che si avverte tra la persuasione nella quale si naviga durante una buona parte della lettura e la memoria che se ne conserva poi. La fortuna futura di questo libro di Tecchi sta tutta nella sua possibilità, oggi non calcolabile, di riempire a distanza un tale divario, che s'avverte per via del tutto empirica, ma che l'inoppugnabilità di uno stato d'animo finisce col far pesare. Che significa parlare della fortuna di un libro? Significa che quel libro, mentre lo si leggeva, ci ha proposto l'immagine di una sua durata nel tempo; e che dopo, a distanza di giorni, quell'immagine si è riproposta. Ha potuto contare, dopo, su tutta quanta la persuasione del lettore?

⁶⁵ «Milano-sera», 22-23 novembre 1950, p. 3. Occhiello: «Vittorio Sereni: *Valentina Velier* di Bonaventura Tecchi».

Il modo stesso, agevole, con cui Tecchi si offre alla definizione critica e la sopporta confermandola di volta in volta, sembra indicativo della sua posizione di appartato – felice? – rispetto al lavoro più rumoroso e contrastato di altri. Più facile, a suo riguardo, che si dica semplicemente: – Bello, e che si tiri via dimenticandosene in breve. È il destino dei libri che puntano tutto, in una sorta di imperturbabilità, quanto più discreto è il modo con cui ci vengono incontro e quanto meno l'autore ha l'aria di pensarci, sulla posterità. La parola è grossa, ma in casi come questo, quando sono fortunati, sarà ancora un modo discreto che permetterà loro di sopravvivere.

Si è parlato di una «garanzia di classicità» di Tecchi, «romanticamente intesa», da «novecentista che si lascia calamitare e affascinare dall'Ottocento»: si vedano in proposito le pagine che Enrico Falqui dedica allo scrittore nei recenti *Narratori e Prosatori*.⁶⁶ Analogo giudizio Alfredo Bocelli esprime a proposito di quest'ultimo libro.

Per questo libro Giuseppe De Robertis ha suggerito il precedente degli *Idilli moravi* dello stesso autore, e non solo, certo, per la presenza di luoghi e di paesi che Valentina Velier acquisisce più direttamente alla geografia della nostra narrativa.⁶⁷ Senza dubbio, se si tien conto del tentativo di innesto fra romanzo psicologico e romanzo realista (Falqui) operato dal Tecchi, si intende bene quale è stato il passo d'avvio: è un giorno felice quello in cui il narratore trova modo di collocare personaggi e caratteri in un paesaggio, prima soltanto vagheggiato nel presentimento di una vicenda, che non chiedeva di meglio per essere pienamente vivo.

Esaminiamo a questo punto il referto della lettura: esso presenta una linea decisa, continua e ascendente fino alle soglie della terza delle quattro parti in cui la vicenda è divisa; poi tale linea s'incurva e cala, si spezzetta e si sfrangia.

Ebbene, a me pare che l'andamento descritto sia dovuto al graduale esaurirsi di una iniziale vena cantante, d'un impeto che dura parecchio prima di disunirsi e quando si disunisce trova appigli e oggetti che a tratti lo rifanno vivo per un ritorno di fiamma. Che altro dice il referto? Dice che nelle prime due parti una

⁶⁶ Enrico Falqui, *Narratori e prosatori del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1950.

⁶⁷ Bonaventura Tecchi, *Idilli moravi*, Milano, Garzanti, 1939 (poi Milano, Bompiani, 1967).

certa realtà goduta e poi dolorosamente rievocata (ma è un dolore che provoca a modo suo, in chi legge, ancora un godimento, l'agio di una storia scorrevole) impedisce di isolare brani per se stessi felici, pagine di particolare rilievo. Buon segno, in questo caso, che è il caso di una comune vicenda a lieto fine, d'una storia di donna e d'un suo primo amore, morte dello stesso, mondo e vita che si oscurano, amore secondo e risolutore: una trama semplice, per se stessa esile, spoglia d'ambizioni, inventive; che a volerla riferire nudamente non differirebbe da quella di tante storie note. Anche il personaggio, Valentina o Vally, non ci dice per se stesso niente di nuovo, «ci pare di conoscerlo da sempre»; che è quanto si dice di solito per elogio, ma qui l'elogio va all'intensità con cui Tecchi ha saputo riproporre quei due o tre tratti essenziali di una figura che con un po' meno di decisione sarebbe caduta nel convenzionale. Dico convinzione e la ricollego alla vena cantante: giacché ricerca psicologica, annotazione di moti intimi, profondità di paesaggio in funzione di stati di animo, tutto corre via in quella vena, lungo la linea ascendente che dicevo. Dove questa s'incurva e cala, troveremo di volta in volta l'analista, il moralista, il paesaggista e via dicendo.

Questa Vally è un personaggio tirannico, al punto d'esercitare la propria tirannide sullo stesso autore: la sua crisi – la crisi della sua esperienza femminile – è un po' la crisi dell'opera.

Vediamo in che senso. Convinzione, vena cantante, accompagnano il mito della giovinezza che Vally s'è foggiate innamorandosi di Giorgio, suo compagno di scuola, presto partito per il fronte e travolto dalla guerra. Si sa come codesti miti siano esclusivi, tali da accogliere il mondo intero nella propria misura. L'idea di perfezione che ardeva fra le ombre del carattere «difficile» e schivo di Vally si fa palese nel punto in cui può liberamente divampare. Sarà esclusivo il dolore, allora, quando verrà, dopo che era stata esclusiva la gioia: l'orgoglio del proprio dolore, la sorprendente conversione nel male – nel principio del male – di ciò che era stato il bene della vita: siamo al tema della solitudine in quanto egoismo. Qui la crisi di Vally e la crisi dell'opera. Dove l'indagine psicologica risulta manovrata verso un epilogo e la vicenda stessa diventa prevedibile nel suo corso e nel suo esito: un problema morale si è sovrapposto alla psicologia e i personaggi che incontriamo d'ora in poi sono piuttosto posizioni morali, pezzi giocati da una mano che mostra di sapere già la mossa finale e quelle intermedie. Solo Vally

rimane viva – non sempre – e in ciò sta la sua tirannide: nell'imporre al racconto, quasi come fine essenziale, una certa soluzione, mediante il soccorso di certi principî, al problema ch'ella ha suscitato. Perché a questo punto ci saremmo aspettati, ancora e tanto più, che su un terreno di psicologia non manovrata nuovi caratteri nascessero, nuovi scontri si verificassero...

L'arte di Tecchi è refrattaria alla rappresentazione del male? Si direbbe in parte di sì, per quanto lucidamente, del male sia identificata una origine, per quanto sollecita e pietosa sia l'offerta di un rimedio. Avviene dunque al lettore di fermarsi con maggior frequenza a certi effetti particolari: il «falansterio di pollai» a Ochoy, l'odor di neve, il colloquio nel vento dello Spielberg e molti, molti altri momenti che il lettore avrà osservato o osserverà.

In termini generali – ma a partire da questo punto il discorso arrischia di diventare arbitrario – si potrebbe dire che anche Tecchi sconta l'asprezza del rapporto tra fedeltà a se stessi (alla propria autentica natura, alla direzione del proprio lavoro) e fedeltà al tempo e all'esperienza comuni. Anche in questo libro la cui azione s'immagina avvenuta tra il 1942 e il 1947, si parla di guerra, di morti e di scomparsi, e la nuova generazione è sulla scena. Ma l'aria, il respiro, la luce sono quelli propri di *questa* guerra, di *questa* generazione? La stessa Vally, sotto tale punto di vista, è suppergiù una nostra coetanea viva in uno sguardo che non è nostro (nello sguardo dello zio Bonaventura, direi per farmi intendere meglio, se non dovessi poi parere irrispettoso) il quale ha una sua fede, alcuni suoi fermi principî da indicarle. Questa, l'ho già detto, è la parte arbitraria del discorso, discorso da figli a padri nel senso delle generazioni; ma è anche l'impressione prima e brutta di un lettore. Onde la «classicità» di Tecchi può apparire per un verso come l'esito sicuro di un cammino interiore, per un altro verso come un ripiegamento su una linea di resistenza.

È, in qualche modo, il divario di cui si diceva in principio.⁶⁸

⁶⁸ L'articolo è corredato da una fotografia di Tecchi.

Moravia contro Vittorini in un duello d'eccezione⁶⁹

[1] Vittorini contro Moravia a proposito dell'ultimo libro di Hemingway: *Across the river*.⁷⁰ Uno scontro massiccio su un sostanzioso pretesto.

VITTORINI: Il romanzo... è, fin dalla prima pagina, la storia di un uomo che muore e che fa quei discorsi perché muore, si ubriaca perché muore, amoreggia perché muore.

MORAVIA: Vorrei ricordare a Vittorini che non è sulle intenzioni che bisogna giudicare uno scrittore ma sui risultati... Nel romanzo nulla appare di questa intenzione, l'idea della morte non è che sfiorata, e senza alcuna volontà di approfondimenti.

VITTORINI: ...la morte del colonnello acquista un significato di «modo» in cui oggi, per le condizioni della nostra vita, ci sentiamo destinati a morire. Senza poter confessare che stiamo morendo... Io non posso, in una lettera, che limitarmi a suggerirlo. Ma spero sia abbastanza per far venire in mente a un uomo del valore di Moravia... che se il convenzionalismo critico rafforza in Italia le sue posizioni è anche, ogni tanto, col concorso suo, di loro, di tutti noi.

MORAVIA: A me piacciono gli scrittori che hanno la testa forte, ossia, in senso largo, gli scrittori di temperamento classico. Hemingway non ha la testa forte... In compenso ha, o, meglio, aveva un magnifico temperamento. È chiaro che venendo a mancare questo temperamento, poco o nulla rimane. È convenzionale un simile giudizio? E che dire allora della convenzione critica cui indulge Vittorini?... Una convenzione critica senza dubbio generosa e beneintenzionata, in cui si esprime la particolare umanità di Vittorini, ma non per questo meno convenzione.

Ci sia perdonata l'idea, del resto non peregrina, che ci ha indotti a «montare» questo dialogo stralciando i brani più significativi da una lettera di Vittorini a Pannunzio («Il Mondo», 25 novembre) e dalla replica di Moravia. Non si tratta, è chiaro, di alimentare un pettegolezzo, perché materia di pettegolezzo non c'è. Al

⁶⁹ «Milano-sera», 25-26 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato dopo il §2.

⁷⁰ *Across the River and into the Trees* uscì nel settembre del 1950.

contrario – e per fortuna – ci troviamo di fronte a un episodio abbastanza insolito tale da essere guardato come una lieta eccezione al costume dei mugugni segreti o dei fatti personali destinati a sfogarsi, magari a distanza di anni, in modi indiretti e occasionali, dubbiamente allusivi. Non è la prima volta che accade di veder contrapposti i nomi di Moravia e di Vittorini, in quanto nomi rappresentativi di due mentalità e di due direzioni nel campo movimentato da qualche anno a questa parte, della nostra narrativa. Piace in questo caso vederli contrastare, ognuno nei propri modi, sul senso e sul valore dell'opera d'un terzo scrittore. Né si tratta di una questione «brillante» o di un pretesto d'accademia, dato che il giudizio affrontato coinvolge l'atteggiamento generale di entrambi di fronte alle opere e ai problemi. Non arriveremo a dire che per questo dibattito di eccezione, che è anche un libero colloquio d'eccezione, qualcosa muterà nel mondo delle nostre lettere, ma normalmente regolato dalla legge della non-comunicazione; ma, appunto per questo, il fatto che due scrittori dicano a turno, pubblicamente e tutto d'un fiato le proprie opposte ragioni su un libro, ci è parso senz'altro degno di tenere il posto d'onore tra queste segnalazioni periodiche.

Peccato dunque che la maggioranza dei lettori non sia in grado di seguire meglio la questione valendosi del più concreto termine di riferimento: pare infatti che la comparsa di «Across the river» in traduzione italiana sia molto di là da venire.⁷¹

[2] *Canta, o dea, l'ira d'Achille Pelide, - rovinosa, che infiniti dolori inflisse agli Achei.* Strana impressione di fronte a queste parole che al primo momento echeggiano in noi come la stonatura d'un ritmo reso immutabile da un'abitudine della memoria. Ma questa nuova traduzione dell'*Iliade* che Rosa Calzecchi Onesti ha curato per le edizioni Einaudi (collezione «I Millenni») promette di risultare un utile passo a ritroso: di quelli che ci riaccostano agli antichi senza l'adequazione arida e innaturale della mera erudizione ma anche senza sovrapposizioni arbitrarie.⁷²

Per una analoga ricerca di continuità e di naturale integrazione degli interessi e della sensibilità odierni mediante un contatto vivo con gli antichi, va segnalata la

⁷¹ L'articolo è corredato da tre fotografie di Moravia, Hemingway e Vittorini.

⁷² Omero, *Iliade*, a cura di Cesare Pavese, trad. di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1950 («I millenni», 13).

scelta e traduzione (*Del bello*) dalle *Enneadi* di Plotino che Luciano Anceschi ha curato per le edizioni della «Conchiglia».⁷³

[3] «...Ma quella «serena contemplazione del ricordo» che Lei rileva nei miei libretti non è stata se non a prezzo di tali rinunzie nella mia vita che oggi ne sono tramortito». Da una lettera di Cesare Pavese a Piero Calamandrei in data 21 agosto 1950, riprodotta nel n. 11 della rivista «Il Ponte».

Nello stesso numero: J. L. H.: *Lettere dalla Spagna*; Manara Valgimigli: *Giovanni Pascoli poeta latino*; R. Bianchi Bandinelli - L. Venturi - Roberto Longhi: *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*, etc.

[4] Un altro inedito di Pavese è apparso nel n. 10 di «Rinascita». Si tratta di un racconto: *L'intruso*, del 1937. Si vedano nello stesso numero: Pablo Neruda - *Poesie*; Pietro Ingrao: *Verismo nella poesia di Pascoli*; S. F. Romano: *Gli intellettuali e la cultura in Sicilia*.

[5] È imminente presso l'editore Vallecchi *Il Novecento* di Piero Bargellini. Il volume è dedicato alla letteratura contemporanea nel generale quadro dell'opera *Pian dei giullari*.⁷⁴ Dobbiamo l'annuncio al n. 6 de «Le carte parlanti», contenente scritti di Mario Gozzini, Ugo Fasolo, Mario Luzi, Gabriele Fantuzzi, Silvano Giannelli ecc.

⁷³ Plotino, *Del Bello. Dalle «Enneadi»*, trad. di Luciano Anceschi, Milano, Conchiglia, 1949.

⁷⁴ Piero Bargellini, *Pian dei giullari. Panorama storico della letteratura italiana*, XI. *Il Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1950.

*Tutta la verità. Un romanzo di Silvio Micheli*⁷⁵

Cominciamo dallo sfondo:

...mi bastava un salto nel primo caffè, una boccata d'aria sotto l'arco di macerie dove passava la brezza e si vedeva Napoli, lontano, le luci e i palazzi di Napoli come in un quadro. Quand'è la luna, essa spunta dalla parte del Vesuvio e cioè dal paretone rimasto per miracolo: la vedo dapprima nei buchi delle finestre, poi nelle crepe con quei raggi che ricordano i quadri dei miracoli.

Luna, Vesuvio, arco di macerie e paretone superstite: così la nuova realtà ambientale e quella nota da sempre si compongono in questo libro di Micheli (Silvio Micheli: *Tutta la verità*, ed. Einaudi, P.B.S.L. 1950). Una Napoli vista dallo stabilimento e dallo scalo merci che non distrae, ma nemmeno dà sollievo alla dura tensione della vicenda: una Napoli inedita – è facile dirlo –, da collocare tra gli interessi laterali, non caratterizzanti, del libro.

L'interesse centrale e determinante è tutt'altro, lo si avverte a mano a mano che si procede lungo il filo del romanzo. In questo la prosa di Micheli sembra aver trovato la propria stabilità, la necessaria adeguazione a motivi perseguiti. Non che sia sempre essenziale, prossima al parlato e soprattutto spoglia di compiacenze come vuole apparire: esiste anche – ed è vecchia canzone sulla quale non insisteremo – una compiacenza alla rovescia. Compiacenza è comunque parola impropria qui, dove piuttosto è da parlare di una ricerca nell'ordine accennato, che non sempre ha fatto perdere le proprie tracce. In essa Micheli ha compiuto passi sostanziali e può ben dire di aver trovato la sua strada.

Una breve, anonima nota illustrativa, posta in principio al volume, ci avverte che quest'opera presenta uno sviluppo nuovo rispetto al precedente *Pane duro*: a fianco del protagonista c'è la classe operaia che viene in primo piano: «come classe, come un tutto animato da una coscienza collettiva, non come una serie di

⁷⁵ «Milano-sera», 30 novembre-1 dicembre 1950, p. 3.

figure isolate».⁷⁶ C'è una vicenda e ci sono dei problemi: facile prevedere che il senso e il valore del libro dipendono dalla misura in cui questi sono presentati e svolti nel corso di quella senza soffocarla e senza d'altra parte restarne isolati e pesare in astratto.

Ecco com'è: un ingegnere, reduce dalla Germania, torna a riprendere il proprio posto di lavoro nella sua vecchia fabbrica napoletana. Napoletana, ormai, per modo di dire perché su ogni oggetto gli salta agli occhi la parola Torino. Torino qua, Torino là; un modo per dire grande capitale monopolistico che assorbe la media industria. Tornare daccapo, detto questo, perché Micheli a tale scoperta arriva e fa arrivare noi per gradi. Prima – Torino qua, Torino là – è una constatazione buttata a caso dal reduce che guarda con indifferenza e tira a fare i fatti suoi. Eppure avrebbe autentica passione al lavoro, questo ingegnere, oltre che una sicura competenza; per questo non fatica ad andar d'accordo con gli operai. Messo al reparto macchine è il solo a capirne i problemi e se c'è un inconveniente fa del suo meglio per porvi riparo. Ma che è, che non è, avvengono fatti strani in questa fabbrica. Ci sono modifiche da fare a un attrezzo che non va? È indispensabile e ovvio, tutti lo vedono e in teoria lo ammettono. In pratica, se la proposta di modifica vien fatta dal nostro ingegnere, o se risulta dall'esperienza di lavoro di un operaio, essa rimane lettera morta, per quanto risparmio di tempo, fatica e danaro possa l'attuazione apportare. Questi sarebbero ancora fatti personali – almeno agli occhi d'un osservatore superficiale –. C'è di più: c'è che il lavoro nello stabilimento procede a strappi, il suo andamento è irrazionale e incoerente: si passa da un tipo all'altro di produzione per ragioni che cessano di essere misteriose il giorno in cui il nostro ingegnere ha finito di fare la sua «via crucis». Già, perché nel frattempo, lui, sospetto ai «torinesi», è passato da un reparto all'altro ed è finito in un ufficio ad ammuffire tra le scartoffie. Eccolo praticamente fuori gioco.

Qui termina la parte, diciamo così, negativa. Fermiamoci un momento per domandarci se essa esaurisce il proprio interesse nella allusioni d'ordine attuale, attualissimo che essa contiene. Decisamente no. Trasportate per un momento questa vicenda fuori da tali riferimenti e sentirete che si deve comunque

⁷⁶ Silvio Micheli, *Pane duro*, Torino, Einaudi, 1946 («Narratori contemporanei», 15)

riconoscere a queste pagine (una metà circa del libro) una bella e sempre continua forza drammatica. Dove una evidente volontà di persuasione coincide quasi sempre con la particolare persuasività dell'arte. Vi parla di ingranaggi e di pezzi, ed ecco qua un brano dei più laboriosi e dei meno comprensibili ai non competenti (di macchine, s'intende):

Al posto del nottolino a molla che poteva impedire l'uscita dei trucioli, pensai a una palettina calettata sull'albero cavo: essa avrebbe svincolato lo stesso lo scatto, allontanando per il peso proprio le due ganascine di guida della punta.

Preso a sé farebbe scappare la voglia di continuare, metterebbe il sospetto di una infatuazione, di uno sfoggio volontario in una generale retorica della macchina. Nel corso della lettura, di questo e di altri brani tecnici – e ostici – non vi accorgete nemmeno, tanto è il calore di cosa viva che l'andamento della vicenda, le forze, piuttosto che i caratteri, in gioco, conferiscono loro. Una effettiva, gelosa passione del lavoro urta contro una sistematica e organizzata assurdità: quei pezzi di macchina acquistano un'anima nel gioco dei sentimenti, nella lotta che continuamente vi è proposta. C'è un'ingiustizia che vien fatta a qualcuno e subito quell'ingiustizia vien fatta a voi, voi «tenete» per l'ingegnere, siete in pena per lui.

Avviene così che i risultati dell'esperienza entrino in noi con la naturalezza delle cose vissute, richiamino senza sforzo antiche verità. Come quella, qui assodata e ribadita dai fatti, che il lavoro si snatura, non è più lavoro, se ognuno non è messo in grado di dare ciò che sente di dare secondo la propria inclinazione.

In questa, che abbiamo definito la parte negativa dell'esperienza, ci sono già i barlumi della parte positiva che le corrisponde, qualche saltuario indizio di una contropartita. Così quando dal contatto diretto tra l'ingegnere e gli operai nasce qualcosa come una felice ispirazione collettiva e il lavoro torna lavoro e ognuno è al proprio posto. Ma c'è chi tiene gli occhi sul nostro ingegnere: un gruppo di operai che, costituito in cooperativa di produzione, riesce, dopo reiterati tentativi, ad averlo con sé e ad affidargli l'ideazione d'una fresatrice universale, destinata, una volta che sia sul mercato, ad affrancarli da qualsiasi ingerenza padronale. Si passa così dalla vecchia fabbrica di «torinesi» a Napoli alla fabbrica autenticamente napoletana e popolare, come dire dal mondo vecchio a un'ipotesi

del mondo nuovo. La nota introduttiva ci avverte anche che questa non è una soluzione del problema, ma uno strumento di lotta. Naturale; e Micheli riesce a conservare una parte della drammaticità e della tensione di cui s'è detto proiettando un'ombra di minaccia su questa ipotesi di mondo nuovo, facendone avvertire il continuo stato d'allarme e di provvisorietà. Insieme si osserva che le figure e i tipi incontrati nella prima parte (il direttore della vecchia fabbrica, il capo dell'ufficio tecnico, il capofficina, la signorina dell'ufficio, i «torinesi» insomma) cedono il posto a uno spirito collettivo, si dica pure a una corallità. Che era quanto Micheli voleva, in coerenza con lo svolgersi dei motivi. Sennonché, a questo punto – ed era fatale – tra l'ansietà per l'ideazione, la costruzione, il lancio della macchina nuova e l'ombra di minaccia che pende sull'iniziativa, la tensione del racconto si allenta in una serie di parabole, per così dire, edificanti. È una sorta di *piétinement sur place* da parte di chi ha raggiunto dentro di sé una conclusione, una propria certezza morale («mi tornava spesso in mente le volte che non volevo sentir parlar mai di politica, come vi fosse una differenza tra vita e politica») e tarda a metterla fuori, quando ormai è chiara, affidando a una volontà di dimostrazione ciò che fin allora aveva suggerito con l'intensità del racconto. Ricordate *Il Compagno* di Cesare Pavese?⁷⁷ Questo libro di Micheli, svolgendosi dalla esperienza personale e dall'impegno sulle cose (cose che l'autore non si è sognato e sulle quali non si è buttato dall'esterno per vezzo o per programma, ma che ha conosciuto per pratica di vita) ne ripropone in qualche modo il disegno. Per dirla in breve è un'altra storia di uomo solo, disancorato nel caos della vita sociale, che trova un prossimo e, insieme, una fede.

Che tale fede diventi la misura delle cose è giusto e in certo modo indispensabile a un narratore. Il pericolo, un pericolo di meccanicità, comincia quando essa ripiega su di sé e si ricanta, o meglio si narra rifacendo la propria storia, ed esemplifica sé a se stessa e agli altri, all'infinito.

Un tema più volte ricorrente in questi anni sembra essere stato esaurito con questo libro di Micheli. Perché la verità torni ad essere tale e non si inaridisca nell'estasi della formula – come avviene per larghi tratti nella seconda parte del romanzo – occorrerà che quella fede agisca – come ha dimostrato di saper fare

⁷⁷ Cesare Pavese, *Il compagno*, Torino, Einaudi, 1947 («I coralli», 3).

nella prima – senza esemplificarsi, senza fare di se stessa la materia della vicenda in cui si esprime; che sia un nucleo emotivo nuovamente disciolto nelle cose.

Roma è gialla⁷⁸

[1] *Roma è gialla*. - Chissà che un giorno o l'altro non ci accada di leggere questo titolo sulla copertina d'un libro – d'un romanzo – o, a caratteri vistosi, su qualche cartellone. Giriamo l'idea a un romanziere, dopo aver indulto, per la verità, a un gusto in fatto di titoli che non è il nostro, o – cosa più legittima e probabile – a un regista. E per chiarimento e illustrazione, trascriviamo le parole che tale *Nigerrimus* scriveva nella «Cronaca Bizantina» del 1.^o ottobre 1883:

Piuttosto che una determinazione topografica o una definizione logica ed etimologica, è possibile forse dare di *Roma gialla* un saggio di censimento. E prima di tutto il giallo, che sventola nel vessillo di questa città metaforica e sulle dense schiere di questo esercito senza divisa e senza causa comune, è certo un colore di origine vaticana: ma *Roma gialla* è meno codina del regno d'Italia che proclama una religione dello Stato: le sue porte sono spalancate agli atei, agli scettici, ai materialisti, ai liberali moderati, ai conservatori, ai falsi repubblicani, ai socialisti apocriefi, a tutti gl'intriganti audaci o prudenti, a tutti gli scontenti di qualunque classe, ai disertori di qualunque bandiera.

Bene, questo è il colore e l'ambiente. Se poi si voglia introdurre un personaggio, c'è il signor Angiolino milanese, che presenta questi connotati: «alto, magro, pallido, baffetti chiari e appena visibili; bocca sporgente per un rialzo leggero dei denti, capelli corti, sbattuti indietro, mani lunghe, piedi lunghi, occhi pieni di dolcezza azzurra». Oppure, se si preferisce una caratterizzazione più pittoresca: «Due antenne smisurate per gambe: per bocca una ampia tromba assorbente. Dio lo credè per le succiate». Aggiungete che è repubblicano in politica – siamo, sarà bene dirlo, nella Roma di dopo Porta Pia – socialista in economia, realista in arte e avrete qualcosa di più sul carattere e sulle predilezioni dell'uomo. Aggiungete ancora che si tratta di un editore ardito, all'americana, in una Roma, come s'è visto, codina e peggio che al nome di una sua rivista o al suo cognome è

⁷⁸ «Milano-sera», 2-3 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato dopo il §1.

legato un periodo di vita letteraria; che è stato il protagonista d'un processo clamoroso tanto da far versare fiumi di inchiostro in tutta Italia e il quadro sarà quasi completo. Infine, messe da parte, per ora, le molte suggestioni disponibili per le scene intermedie, resta un pezzo forte da riservare al finale o a uno degli episodi-chiave, ricavabile dalle «memorie» che il nostro personaggio ha lasciato:

Era di febbraio: il treno, a notte avanzata, sostava a Bologna. Nevicava. Il mio animo era al Carducci. Avrei voluto scendere per correre a salutarlo; ma come andare a quell'ora? E d'altra parte era urgente ch'io passassi la frontiera, [scappava all'estero - *n.d.r.*]. Ad un tratto, tra i vetri del finestrino, scorsi un uomo tutto imbacuccato, che reggeva un ingombrante ombrello e si sforzava di riconoscere gente nelle vetture. Era il Carducci. Diedi un balzo; aprii il finestrino, mentre già il treno si moveva. Ebbe appena il tempo di gridarmi: «Si ricordi che io le voglio sempre un po' di bene!».

È tempo di dire che questa e le altre suggestioni sono dovute a una lettura fresca, di questi giorni: *Roma bizantina* è il titolo del libro che un appassionato bibliografo, Giuseppe Squarciapino, ha pubblicato di recente nella collezione «Saggi» della Casa editrice Einaudi. Il volume, una ricca strenna, reca una presentazione di Pietro Paolo Trompeo, cinquantanove illustrazioni nel testo e un catalogo ragionato delle edizioni sommarughiane; giacché – lo si sarà capito – il signor Angiolino altri non è che Angelo Sommaruga, fondatore e direttore della «Cronaca bizantina» e primo editore di D'Annunzio.⁷⁹

Non è ancora per intero la storia del periodo sommarughiano, ma è certo un decisivo contributo alla medesima. E se è vero, come scrive il Trompeo nella presentazione, che «il passato prossimo, nella storia, non ha ancora un nome» e che, perché la storia lo accolga, «bisogna che si rivelino a poco a poco i suoi segni distintivi», saremo anche tentati di dire che queste pagine vivono in quel margine tra indistinto e distinto applicandosi al quale è dato a volte di battere sul tempo il lavoro dello storico: onde l'idea dell'ipotetico romanzo o, meglio, dell'ipotetico film che se ne potrebbe cavare. La vicenda d'un editore e d'un folto gruppo di scrittori (da D'Annunzio alla Serao, da Carlo Dossi a Capuana, da Scarfoglio a

⁷⁹ Giuseppe Squarciapino, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, presentazione di Pietro Paolo Trompeo, Torino, Einaudi, 1950 («Saggi», 133).

Pascarella)? Ma c'è tutta una folla d'altre figure, c'è la geniale confusione dell'editore, che aveva saputo cavare da certi versi, non belli ma famosi, di Carducci («Impronta Italia domandava Roma; Bisanzio essi le han dato»),⁸⁰ nei modi che il lettore vedrà, l'ispirazione per la propria iniziativa. «Bisanzio» per Carducci sonava a condanna; il Sommaruga ebbe l'accortezza di farne una constatazione e di fondarvi la propria attività. Un affarista, un avventuriero geniale? A leggere questo libro, si sente che tale giudizio è formulato a malincuore. E che comunque è lasciato nel vago della pietà. C'è qualcosa di più in questo milanese che aveva sognato di fare di Roma la capitale effettiva della letteratura italiana: la parola «affare» si attaglia male a un'attività in cui il denaro entrava come un qualunque materiale da costruzione. Forse un tipo così l'abbiamo già incontrato. Se non altri, il Cesarino Pianelli – fratello di Demetrio – del De Marchi gli somiglia come un parente molto stretto, vivo (e presto morto) entro un orizzonte più limitato.⁸¹

[2] Un *Orlando Furioso* è annunziato come la grande strenna Einaudi di fine anno. Ancora un grande autore commentato dalla pittura della propria epoca.⁸² Mentre la traduzione della proustiana *Recherche* s'è inoltrata fino alle soglie di *Albertine disparue*,⁸³ l'editore ricorda al pubblico, a seconda del tipo d'interesse, la traduzione della *Iliade*, già da noi menzionata,⁸⁴ i *Racconti* in due volumi di Cecov,⁸⁵ la *Storia dell'architettura moderna* di Bruno Zevi, il *Gesù* di Charles

⁸⁰ Sono i versi finali (vv. 27-28) di *Per Vincenzo Caldesi otto mesi dopo la sua morte*, componimento XVIII di *Giambi ed epodi* (1882).

⁸¹ L'articolo è corredato da una fotografia di Angelo Sommaruga, con la didascalia: «Il signor Angiolino editore bizantino», e dalla riproduzione della copertina di *Infedeltà*, raccolta di racconti di Enrico Panzacchi (Roma, Sommaruga, 1884), con la didascalia: «Un "preliabato" esemplare sommarughiano».

⁸² Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Elio Vittorini, Torino, Einaudi, 1950, 3 voll. («I millenni», 14). Sereni si riferisce alla raffinata scelta del corredo iconografico (27 tavole fuori testo), una cifra distintiva della collana dei Millenni. Cfr. anche *Cavalcata tra libri e strenne* (Testi, n° 32, §2).

⁸³ L'edizione einaudiana della *Recherche* era stata inaugurata nel 1946 da *La strada di Swann*, tradotto da Natalia Ginzburg nella collana «Narratori stranieri tradotti». Fra il 1949 e il 1951 era stata poi ripresa, e rapidamente conclusa, nei «Supercoralli», con traduzioni affidate a più autori: nel 1950 uscirono *Sodoma e Gomorra* (trad. di Elena Giolitti) e *La prigioniera* (trad. di Paolo Sereni); l'anno successivo, dopo l'articolo di Sereni, *Albertine scomparsa* (trad. di Franco Fortini) e *Il tempo ritrovato* (trad. di Giorgio Caproni).

⁸⁴ È la traduzione di Rosa Calzecchi Onesti di cui Sereni ha parlato in *Moravia contro Vittorini in un duello d'eccezione* (Testi, n° 27, §2).

⁸⁵ Anton Čechov, *Racconti*, trad. di Agostino Villa, Torino, Einaudi, 1950 («I millenni», 11); i volumi in realtà sono tre.

Guignebert e, come strenna scientifica, *Che cos'è la matematica?* di Courant e Robbins.

[3] Novità dell'ed. Vallecchi: Tommaso Landolfi: *Cancroregina*;⁸⁶ Adriano Grego: *I giochi e la carne*; Sandro Bevilacqua: *Il mulino del vescovo*; Grazia M. Checchi: *Racconto in uno specchio*; Bruno Nardini: *Variazioni del sangue*; Teresa Trotta: *Un uomo e la sua gente*.

⁸⁶ Uscita già anticipata in *Ovunque s'annidi, scovate il diavolo* (cfr. Testi, n° 11, §3).

Estro furioso⁸⁷

[1] *Estro furioso* è il titolo di uno dei dodici racconti (in questo caso l'accantonato termine di «novelle» potrebbe essere usato senza fastidio e appropriatamente) che formano il recente *Gesù, fate luce* di Domenico Rea.⁸⁸ Con estro e con furia – legittima furia – egli prende ora a partito, in veste di difensore d'ufficio, a favore di Napoli e del popolo napoletano, il noto libello malapartesco della *Pelle*.⁸⁹ «La *Pelle* – scrive Rea – è un libro che vale la pena d'essere acquistato perché tutti capiscano che la «Pelle» di cui parla Malaparte è la sua «pellaccia» estetica di pseudo artista». . . E vorrebbe dimostrarlo. Ma troppo gli brucia la ferita, perché la dimostrazione critica prevalga sulle ragioni del cuore e dell'esperienza diretta. Che testimonianza potrà mai essere la prosa di questo «compare» in divisa di capitano dell'esercito di liberazione, «profumato e azzimato» che guarda alle cose di Napoli «con l'occhio d'uno straniero»? Giacché sul periodo «americano» Rea ha una sua tesi: si legge, nel libro citato, la *Breve storia del contrabbando*, sorta di cronaca moderna, ispirata ai modi delle cronache antiche. La tesi è riassumibile in queste altre parole del giovane scrittore: «Il contrabbando, d'altra parte, era il commercio normale, regolare, unico possibile in quel tempo. Quindi è necessario sfatare e sfiatare la parola «contrabbando» che, in realtà, permise a tanti disoccupati di mettersi nel giro di imbrogli necessari e universali, per buscarsi la giornata».

La pellaccia di Malaparte è il titolo dell'articolo da cui sono tolte le parole che precedono. «Maestrato» (n. 1, dicembre 1950) è il nome della nuova rivista che lo ospita, diretta da Edoardo Guglielmi, cui diamo oggi il benvenuto. Il sommario di questo primo numero reca: Edoardo Guglielmi: *Parole ai lettori*; Oliviero Zuccarini: *La riforma agraria è il problema del Mezzogiorno d'Italia*; Roberto

⁸⁷ «Milano-sera», 16-17 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

⁸⁸ Domenico Rea, *Gesù, fate luce. Racconti*, Milano, Mondadori, 1950 («La Medusa degli Italiani», 54). Cfr. *Una festa di lacrime* (Testi, n° 31).

⁸⁹ Curzio Malaparte, *La pelle*, Milano, Aria d'Italia, 1949.

Volpe: *Umanesimo naturalista di John Dewey*: Sennuccio Benelli: *È in crisi il teatro italiano?* Il numero contiene un racconto di Michele Prisco e varie note, discussioni e rassegne.

[2] Poesia e non-poesia, famigerata e dibattuta distinzione. Fate che i due termini, per solito spazianti nei cieli dell'assoluto, vengano in contatto col transeunte e – meraviglia! – eccoli assumere sessi e attributi diversi...

Lei sa che io, anni or sono, suscitai lo sdegno dei critici di letteratura corrente per avere, a proposito di versi di donne che lodavo, ricordato le teorie di un dotto tedesco che i popoli primitivi, tutti impegnati in quotidiana guerra per procacciarsi i mezzi del vivere, tacitamente delegavano alle loro profetesse e druidesse l'ufficio di poeti della tribù; e, per avere soggiunto che ai nostri giorni di artificiosa e gelida letteratura maschile, pareva che talora le donne ci soccorressero del loro canto affettuoso.

Così Benedetto Croce nella presentazione, di suo pugno, del libro di poesie e traduzioni *Pellegrini d'amore* di Stefania Plona (Ubal dini, Roma, 1950).

[3] Il nostro amico G. s'intorbida e ringhia se qualcuno osa anche soltanto profferire in sua presenza il nome di T. S. Eliot. Non per odio verso il poeta di *The waste land*. Per troppo amore. E si capisce, oggi che quasi l'hanno scoperto anche in Montenapo, come qui si dice. Né fu raro il caso, in questi ultimi anni, di sentirsi opporre trionfalmente un tal nome, in discussioni e conversari, quasi che a suo tempo ci si fosse passati vicino senza avvedersene.

Umori a parte, e a rinforzo dell'attualità spicciola (è di questi giorni la rappresentazione della *Cocktail Party*), riproduciamo queste parole del poeta:

Quanto mi piacerebbe fare, o piuttosto quanto mi piacerebbe fosse fatto da un'altra generazione di drammaturghi che, spero, usufruirà del beneficio dei nostri esperimenti, è questo: che le persone sul palcoscenico sembrino al pubblico tanto a sua simiglianza da dover pensare: – Potrei parlare in poesia anch'io –. Allora lo spettatore non sarà trasportato in un mondo desueto e artificiale, ma il suo mondo comune, sordido e doloroso sarà, di un tratto, illuminato e trasfigurato. Se la poesia non può far questo per il popolo, allora è soltanto una decorazione superflua.

Quanto la poesia dovrebbe compiere in teatro è qualcosa di umilmente simile o analogo all'Incarnazione, per la quale l'umano è innalzato al divino.

La citazione è tolta dalla nota su *I propositi del dramma poetico*, apparsa nel n. 2 di «Inventario», la rivista trimestrale diretta da Luigi Berti. Nello stesso numero figura un interessante articolo di Sylvia Beach sul soggiorno parigino di Joyce e sulle peripezie editoriali dell'*Ulysses*, un carteggio inedito tra Joyce e Linati, versi di Wallace Stevens nel testo originale, un saggio di Renato Poggioli sull'opera e il pensiero di V. Rozanov, un racconto di Boris Pasternak. E ancora: *Parmenide dice* (poesia) di Tommaso Giglio, *Due donne* (racconto) di Oreste Del Buono, *Per la possibilità di una filosofia*, di Enzo Paci. Note di Ottiero Ottieri (sui personaggi negativi di Tourneur), di Erich Auerbach (sulla dignità estetica delle *Fleurs du mal*), di Luigi Berti (*Il mito del critico non esiste*) e recensioni di Oreste Tesei.

[4] Il nome di Eliot ricorre e più ricorrerà certamente nella seconda puntata che Luciano Anceschi dedica ai *Palinsesti del protoumanesimo americano* nel n. 4 di «L-A (Letteratura Arte Contemporanea)», la rivista fiorentina diretta da Alessandro Bonsanti. Ce n'era bisogno, data l'estrema incertezza delle nozioni in proposito e visto che lo studio dell'Aneschi si fonda su documenti di prima mano e di grande interesse (alcune lettere inedite di Ezra Pound – inedite anche in inglese –, della quali è annunciata una raccolta presso l'editore Faber and Faber di Londra). Si tratta di un'analisi attenta e sottile di una «maniera di recupero nuovo di motivi europei non ancora assorbiti come nutrimento della poesia» e delle singolari reazioni di un ambiente e di alcune personalità del «Mondo Nuovo» alle suggestioni del mondo classico e medievale, oltre che moderno. Con qualche sorpresa – com'è naturale – e con sorprendenti prese di posizione rispetto a certi secolari dibattiti e binomi: Omero-Virgilio, Dante-Petrarca.

Una festa di lacrime⁹⁰

È una invocazione, questo titolo, che comporta una mimica. E chi ha letto i precedenti libri di Rea, messo di fronte a questo nuovo (Domenico Rea: *Gesù, fate luce*, La Medusa degli Italiani - Mondadori 1950) sa già che esso non nasconde alcun senso oltre la lettera di quella immaginabile mimica; che lega occasionalmente, senza particolari intenzioni e allusioni, i dodici racconti che compongono il volume. Oppure, tutt'al più, questo titolo sarà assunto a emblema, sempre nell'aria di un'invocazione, della molta luce da chiamare sulle varie follie, mansuete e agitate, che di volta in volta ne rinnovano la materia.

Vediamone da vicino qualcuna.

I coniugi di *Una scenata napoletana*, tra sé ostilissimi e amorosissimi, che si azzuffano alla presenza di un casamento e, quasi, di un intero quartiere: lui con «l'anima in insolita pace, con un sovrappensiero, appena respirante, che gli faceva pensare alla bella giornata», lei «con di polposo solo gli occhi grandi marroni e l'impudica lingua rossa» che se ne sta «da regina dietro il tavolo conquistato» finché («fate largo a mia moglie martire di me», e lei, «in trionfo di spirito e di corpo, volendo dire t'amo, continuava a gridare beata: torna o ti uccido») finché l'uomo «le tolse il coltello di mano come ci avesse avuto una tazza, entrarono nella stanza e chiusero la porta».

Cappuccia, Tori Cappuccia, ergastolano esemplare, che non se la dà a gambe come tutti gli altri, quando i carcerieri si dimenticano di chiudere le porte i carcerati come «gatti selvatici si *gettano* giù per la collina e *svaniscono*». Vedere qui come Rea prepara sottomano il finale burlesco, marionettistico e irreale. Al tempo del guaio giovanile – egli precisa – «Cappuccia datosi alla macchia, ogni qualvolta incontrò un carabiniere lo fece morto o ferito» e così «sotto la gabbia trovò un metro di morti e feriti, come Orlando il guerriero, che di saraceni, nella opera dei pupi di Gifoni, ne faceva a montagne». Orlando, la spada e l'opera dei

⁹⁰ «Milano-sera», 20-21 dicembre 1950, p. 3. Occhiello nel corpo dell'articolo: «Vittorio Sereni parla di *GESÙ, fate luce* l'ultimo libro di Domenico Rea». L'articolo è corredato da una fotografia di Rea.

Pupi: pare un raffronto fantasioso; di fatto è uno spunto che si ripresenterà nell'epilogo e lo occuperà per intero.

Nel penitenziario abbandonato arrivano dunque i marocchini; col gran tramestio che fanno, piove intonaco su Tori Cappuccia. Ecco.

Cappuccia subito si calzò in testa una caccavella di rame della cucina dicendosi:

– Sono ritornati i traditori. Ora li aggiusto io.

E armatosi di un conciaferro, una sorta di lancia con la guglia, e sempre con la caccavella in testa, uscì nel corridoio, incredulo di vedere quei così gialli, con i calzoncini, con urli strani in bocca, e sempre in danza. E per timore che invadessero la cucina e la facessero pulita, lasciandolo digiuno per l'avvenire, tornò indietro per chiuderla. Ma due marocchini alla sua vista gridarono:

– General Allemann, forse per la caccavella che aveva in testa. Cappuccia disse:

– Andatevene da un'altra parte.

I marocchini non capirono e si avvicinarono, pigliandosi due mortali sbarrate. Ne arrivarono altri. Cappuccia restò chiuso in mezzo con gli occhi feroci. E infuriato lui e infuriati i soldati senza che nessuno avesse una chiara idea della battaglia e del nemico, Cappuccia sembrava Orlando, contro i saraceni, che, infine, per il loro gran numero, lo abatterono.

Il burlesco che cerca in sé la forza per diventare tragico o visionario. Si capisce come, a proposito delle fonti e dei modelli di Domenico Rea (una folla di antichi e prossimi, da perderci la testa davvero: ma non ci proveremo nemmeno a ripeterlo), sia stato fatto anche il nome del Pulci. E si capisce, per altro verso, come sia stato fatto il nome del Boccaccio, a proposito di Capodimorte, l'eroe del racconto omonimo, mutilato fasullo e fascista pentito, del quale la gente «ascoltò voluttuosamente il pianto» sì che «al grido solitario di uno che chiedeva: – La testa! La testa! – risposero in un coro esaltato: – Viva Capodimorte! Viva Capodimorte! – che per tutti aveva saputo fregare il Governo».

Né tralascieremo il finale della *Cocchiereria*, patetica storia del tramonto definitivo, dopo un'effimera rivincita, della vettura da piazza sotto l'incombere trionfante della motorizzazione cittadina. Il sogno del cocchiere sconfitto:

Gli autisti gettavano fumo dai tubi, e cavalli e cocchieri accecati si rompevano la testa nei muri, fracassati. All'improvviso, altri cavalli potenti, di tutti i colori,

verdi, gialli, rossi, azzurri e alti, con la spuma alla bocca, sbucarono davanti ai taxi. Erano i cocchieri – se li ricordava dall'età di quattro anni – di piazza Plebiscito, gli amici di re Ferdinando, i morti e i vivi... Cento cavalli, cento carrozze, cento cocchieri, quattrocento zampe di cavalli ferrate lucenti, seguiti da una turba di taxi prigionieri, marciavano su Piazza Plebiscito. E Ferdinando II con la moglie li salutava col guanto.

Questo, nell'ordinata, quasi geometrica allucinazione del corteo trionfale, è ancora un dolce delirio; delirio, comunque. Come tanti finali di Rea in *Spaccanapoli*,⁹¹ dove più spesso gli elementi del racconto si raccolgono per poi dilatarsi ed esplodere... Chi rivolga indietro lo sguardo, dopo tali deflagrazioni (osservazione che altri ha già fatto con diverse parole), arrischia di vedere, di tanti affetti e gesti e battute, solo la superstita cenere, di trovarsi a lamentare che l'effetto conclusivo avvia sopravanzato con passo troppo deciso la rete delle passioni, il gioco dei sentimenti: qualcosa come uno scompenso. Onde, ad esempio, la zuffa finale di *Cappuccia* annulla nel nostro ricordo, come per un processo di autodistruzione, la consistenza sentimentale del personaggio. Sarà un caso che i due racconti affiancati, che tentano in qualche modo la dimensione di un'epoca storicamente identificabile, la cognizione e la raffigurazione di un sentimento pubblico, collettivo (*Il confinato*, *Capodimorte*), mostrino due comportamenti affatto contrastanti, in un giro di mesi, forse di giorni, da parte della popolazione d'uno stesso paese? Questo è soltanto un dubbio, al quale Rea potrebbe rispondere in modo del tutto efficace, se non completamente persuasivo; che d'altra parte trova conferma davanti alla più impegnativa *Breve storia del contrabbando* della quale il «cavallo rosso con gli occhi neri, con la criniera disfatta e la bava divenuta di gesso sulla bocca» o i pazzi «che uscirono a branchi e morirono a branchi coi pagliacci bianchi, come tanti Pulcinella» rimangono nettamente più memorabili che non l'identificazione dei motivi conduttori, segreti o palesi, della *Storia* stessa.

⁹¹ Domenico Rea, *Spaccanapoli. Racconti*, Milano, Mondadori, 1947 («La Medusa degli Italiani», 11).

Ancora: i lettori di *Formicole Rosse*⁹² ritroveranno qui, come ritagliato e disteso nella prosa narrativa del racconto *Il bocciuolo*, il dramma del giudice vecchio e della giovane bella. Potrà darsi allora che, in luogo di chiedersi se il dramma di Rea sia o no teatrabile, ravvisino in esso il segno di una necessaria complementarità, di un teatrino che voglia farsi decisamente Teatro: nel particolarissimo senso, qui di un'assunzione e liberazione in ritmi astratti (quasi in fantomatici boleri e danze anche macabre) della tarantella e della pantomima cui il racconto non sempre naturalmente si affida.

Quest'ultima osservazione dovrebbe evitarci il sospetto di una troppo facile e ingiusta riserva: che cioè Rea, sulla base di indubitabili doti inventive, sacrifichi tutto al pittoresco, all'estroso, alla ricerca dell'effetto. Non è questo, almeno per quanto riguarda il presente libro. Diremo invece che il pittoresco e l'estroso e, insieme, la rinnovata ricerca di uno stile (anziché dell'effetto) vivono ancora troppo allo scoperto; che sopravanzano i sentimenti così come certi finali sopravanzano la trama interna di certi racconti; che il tono non va di pari passo coi motivi, tanto da lasciarli spesso per strada. In questo libro Rea è riuscito a far rientrare nel tessuto della sua prosa – abbastanza per nutrirla dall'interno – buona parte delle espressioni dialettali, pur tanto localmente efficaci in *Spaccanapoli*, delle trovate, dei funambolismi sintattici che ne costituivano prima il fascino più immediato, ma anche provvisorio. Naturalisticamente immerso com'è in questa festa napoletana (una festa di lagrime, anche, per dirla in modo paradossale) egli ha lavorato in progresso al dominio della sua prosa. Abbastanza perché quella festa d'un popolo che piange e ride possa iscriversi pienamente in una storia interiore? E qui ci sovengono altri titoli di singoli racconti (*Estro furioso*, *La rapina di Cava*, *Il mortorio*) tutti, o in buona parte, d'intenzione tragica; dove tuttavia la vicenda non giunge a immetterci nella sua sostanza di lagrime e sangue al punto da distoglierci dal «teatro», dai ritmi astratti della mimica. Sì, «in tristitia hilaris, in hilaritate tristis» – come ha scritto Francesco Flora – rifacendosi a certe parole del Bruno, in una vivida prefazione a questo libro. Ma ci sembra piuttosto un emblema, la sigla ideale cui tende l'arabesco dei gesti nei personaggi di Rea;

⁹² Domenico Rea, *Le formicole rosse. Tragedia in 3 atti e 4 quadri*, Milano, Mondadori, 1948 («La Medusa degli Italiani», 15).

non ancora la radice svelata, il nucleo espresso. Si tratta di determinare fino a che punto l'attuale impossibilità di cogliere Rea in una misura costante e univoca coincida con una sua naturale libertà e felicità e fino a che punto non costituisca invece una pur briosa e spesso inimitabile divagazione.

La risposta, immagino, dovrà venirci dal romanzo che Rea ha già annunciato e al quale attualmente lavora.

Cavalcata tra libri e strenne⁹³

[1] Cattivo cliente, cattivo osservatore il letterato il libreria, pessimo consigliere. Almeno un certo tipo di letterato. Che si precipiterà a sfogliare il libro di cui diremo, dimenticando l'amico che gli si è rivolto per aver lumi atti a orientarlo nella selva natalizia. Ma è colpa sua se questo *Panorama dell'arte italiana* che Marco Valsecchi e Umbro Apollonio hanno curato per l'editore Lattes, lo riporta ai tempi del *Tesoretto* di Arturo Toscanelli e della *Luna sul Corso*, di Ernesto Treccani e di «Corrente»?

Sicuro, dopo tanto tempo, ecco un almanacco di quelli che sappiamo noi, una stenna particolare per scrittori e pittori, oltre che per la parte del pubblico meglio incline ad occuparsi di questi interessi con qualche continuità. Questo *Panorama* presenta poi una novità rispetto alla tradizione degli almanacchi di fine d'anno: come certi registi lavorano sul vero e senza servirsi di attori di professione, Valsecchi e Apollonio hanno messo insieme il loro materiale derivandolo da tutte le fonti a disposizione, da periodici e pubblicazioni dell'anno, in luogo di ordinarlo *ad hoc*, per così dire, e di correre il rischio di trovarsi a disporre – dati i tempi e gli usi mutati – di fondi di cassetto. Imperniato sull'interesse per le arti figurative, il *Panorama*, riccamente illustrato con fotografie e riproduzioni, si vale di bilanci e consuntivi, quali i panorami particolari di Carlo Bo, di Giansiro Ferrata, di Luciano Anceschi, rispettivamente dedicati alla poesia, alla narrativa e alla critica letteraria del dopoguerra e di Massimo Mila sul rinnovamento della musica contemporanea. Togliete questa parte, opportunamente distribuita lungo i mesi di questo volume dell'anno, e le lettere sulla situazione artistica delle varie città (di Alessandro Parronchi per Firenze, di Francesco Arcangeli per Bologna e così via), potrete rivedere cose già apparse in passato e non prontamente reperibili (se non avete l'abitudine di ritagliare e conservare) di cui abbiate buona memoria o curiosità per sentito dire, o addirittura ignoranza dovuta a fretta o a distrazione momentanea. Un'antologia, in certo qual modo, che non rispetta l'ordine

⁹³ «Milano-sera», 23-24 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

dell'anno solare, bensì quello del calendario artistico, che «inizia con i primi freschi autunnali per scemare e spegnersi, via via, nella calura crescente dell'estate». Un'antologia e una documentazione bibliografica, oltre che un prontuario dei dati relativi ai premi, alle esposizioni in Italia e all'estero, delle pubblicazioni, dei periodici e degli articoli di maggior rilievo apparsi di mese in mese. Se, come sembra nelle intenzioni dell'editore e dei compilatori, questa iniziativa si ripeterà annualmente, lo storico futuro potrà contare su indicazioni sicure e ordinate, qualunque possa risultare il criterio con cui la scelta è stata compiuta. Anche un'antologia delle curiosità, di fatti e detti più o meno memorabili che punteggiarono i mesi: dal falso di De Chirico propinato a Katherine Dunham a certo duello a botta e risposta sul vero e sul falso tra il pittore Vedova e il ministro Gonella.

Mesi recenti, eppure già «fatti cadaveri», che rivivono anche sentimentalmente per quanto di segreto un festival un premio una mostra passando, si portarono via di noi, lungo lo arco dell'anno; fino al punto di caduta, in cui si riproduce lo stesso brivido che ci attraversò alla notizia d'una morte. Con quanto di meno perituro essi recano mediante le parole di una poesia riportata (ci sono anche poesie: di Montale, Ungaretti, Luzi, Rebora, Penna...), con la riproduzione d'un dipinto o di una scultura. E insieme una testimonianza precisa del tempo, sì, ch'è passato dal primo tesoretto tofanelliano, ma anche di cose che allora appena si aprivano in quella semiclandestinità e che oggi sono sotto gli occhi di tutti perché hanno fatto il loro bravo cammino.

[2] Mano dunque, non senza aver prima sbirciato tra le pagine di questi ponderosi *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana* (1896-1946) con cui, raccogliendo vari scritti di studiosi, Carlo Antoni e Raffaele Mattioli hanno onorato l'ottantesimo anniversario di Benedetto Croce, mano dunque alle strenne di cui van colmi i banchi del libraio. Niente di strano se un'attenzione tanto indiscriminata si fermerà, prima che su altre cose più severe, su questo *Dizionario delle meraviglie* a cura di Van Vert, edito dalla casa editrice Ultra. Le persone curiose, in cui il gusto dell'erudizione confina con un tanto di stranezza, troveranno in esso il loro libro: debitamente illustrate, tutte le meraviglie note e meno note, prodotte dalla natura o dalla mano e dalla mente dell'uomo: dalla deformazione delle labbra allo sgabello d'oro di Kumasi, dal Golfo di Rio de

Janeiro al *Cabaret du Néant*, dalle cascate del Niagara alla Botte Gigante di Maltermore... Ma a proposito di meraviglie e di meraviglioso avrà diritto di precedenza assoluta la vivida strenna einaudiana dell'*Orlando Furioso*, illustrata dai pittori contemporanei all'Ariosto.⁹⁴ Chissà che non risulti come un felice recupero su un piano di diletto e di favola insospettato al pregiudizio scolastico che alligna nello spirito del comune lettore? Se poi la diffidenza vinta dallo splendore di un'edizione lascerà qualche altro varco a una rinnovata confidenza verso i classici, valga il richiamo alla collana «Diamante» dell'editore Le Monnier, o alle economicamente più accessibili «Collezioni in ventiquattresimo» dello stesso editore, dove ad opere celeberrime troveremo affiancate cose che per molti avranno il sapore d'una novità assoluta, come la cinquecentesca e anonima *Venexiana*, prossima ad essere oggetto di una di quelle ardite riesumazioni teatrali che van prendendo piede da qualche tempo.

Né per questo ci risparmieremo l'accento, anche se ovvio, ai «Classici» Mondadori e in particolare ai cinque volumi di Leopardi a cura di Francesco Flora, non senza aver tenuto nel debito conto le edizioni dei «Classici Italiani Contemporanei» e dei «Classici Stranieri Contemporanei» dello stesso editore. È di questi giorni l'uscita del terzo dei volumi «Omnibus» di Grazia Deledda. E chi sia in vena di raffinatezze farà bene a ricordare la collezione delle «Pleiadi» nella quale, accanto alla militaresca *Buffa* di Giulio Barni caro al cuore di Umberto Saba, figura il *Mio Faust* di Paul Valéry. Come non far torto ad alcuno in una così fitta rete di richiami? Ci pare che un bellissimo regalo potrebbe essere costituito da quanto delle opere di Joseph Conrad è fino ad oggi presentato dall'editore Bompiani o dall'ormai classica *Storia del Teatro Drammatico* di Silvio d'Amico, i cui quattro volumi hanno particolare spicco tra le edizioni Garzanti.

Per venire ad interessi più specifici indicheremo la serie dei *Capolavori* dell'arte italiana (la *Primavera*, *l'Amore sacro e l'amor profano*, ecc.) delle edizioni Bompiani, gli studi, a cura di Roberto Longhi, raccolti nella collana «Proporzioni» dell'editore Sansoni; e, presso lo stesso, il *Nanni* (di Antonio di Banco) rivelato dallo scultore Paolo Vaccarino. Sullo stesso piano di interessi si allinea l'opera di Lionello Venturi: *Da Manet a Lautrec*, edita da Del Turco. I cultori dell'arte della danza troveranno invece nelle edizioni Macchi la *Storia del*

⁹⁴ Sereni ne ha già parlato in *Roma è gialla* (Testi, n° 29, §3).

balletto (dalla mascherata italiana alle rappresentazioni di Diaghilev) e, nelle edizioni Domus, il libro su *La danza in Italia* a cura di Raffele Carrieri. Gli appassionati dell'opera e del melodramma apprezzeranno la biografia di Verdi che Angelo Gatti ha curato per l'editore Mondadori.

Ben lontano dall'illudersi di aver esaurito tutte le segnalazioni e debite e opportune, tanto meno potrà illudersi, il letterato svagato cui si è fatto cenno, di porre mano tra le strenne riservate ai piccoli con modi che non siano del proverbiale elefante tra le cristallerie. Lo aiutano a riuscire meno maldestro (e sia pure «Cicero pro domo sua») quelle che «Milano-sera editrice» dedica ai ragazzi: *L'albero del riccio* di Antonio Gramsci, *La coda di paglia* di Alfonso Gatto e *Padellino* – vicenda di un ragazzo partigiano – di Giuseppe Mari. Non sono da meno le strenne dell'Universale Economica all'insegna del «Canguro»: *Alice nel paese delle meraviglie* e *Le fiabe* di Perrault a cura, la prima, di Tommaso Giglio; di Antonio Baldini e di Marise Ferro la seconda. Le quali fiabe confermano la propria non effimera fortuna nelle edizioni Corticelli (e di quanti altri?) accanto ai *Viaggi di Gulliver*. E se è facile prevedere che la *Cenerentola* di Walt Disney (edizione Mondadori) e la *Conferenza degli animali* di Brich Kastner e Walter Trier (edizione De Agostini) figureranno tra i *best-sellers* del genere, una non meno festosa accoglienza sarà riservata all'arcobaleno di collane, agli insetti motorizzati e agli orsetti marinari che la casa editrice Piccoli riserva ai piccini e ai minimi.

Poesia e sillogismi. Da Aristotele a Matteucci⁹⁵

Un lungo saggio d'Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*; una nota di Bo a proposito della recente antologia poetica di Giacinto Spagnoletti: *Quarant'anni di poesia italiana*; un breve saggio di Bigongiari sulla poesia di Sandro Penna: *Per una sistemazione poetica*; poesie di Montale, Luzi, Parronchi, Penna; tra gli «appunti», il discorso, sempre attuale, ma qui ripreso con intima cautela e misura, senza fanfare velleitarie, sul tema *Realtà e poesia* ad opera di Gaetano Arcangeli. È il sommario del n. 10 (letteratura) di «Paragone», la rivista diretta da Roberto Longhi: un numero tutto dedicato alla poesia. Ci sembra notevole e per la qualità intrinseca di alcuni risultati e – soprattutto – per un indizio che esso reca. Non diremo che si tratta di un numero storico: ci sembra già molto, invece, che lo si possa considerare sintomatico d'un lavoro che ha resistito alle più esterne sollecitazioni e a una sorta d'intimidazione propria di questi anni. Anni nei quali la discussione sulla figura del poeta, sulla crisi della poesia, sulla nuova poesia reclamata e mai giunta, spesso e volentieri s'è sostituito all'interesse concreto per la poesia stessa, intendendo per tale l'atto naturale, naturalmente compiuto, di produrre poesia e insieme di studiare meglio certe zone, di ricondurre a una nozione più familiare ed esatta al tempo stesso, il senso di risultati più o meno recenti. Quanti non hanno peccato di fretta, sotto tale punto di vista, dal '45 in poi? Quasi che il vento della Liberazione potesse trasformare di incanto i poeti o farne sorgere di nuovi e affatto diversi. Libri di versi ne uscirono – in questo caro Paese non ne mancheranno mai – e la gran voglia di gridare al miracolo stravolse i criteri utili della lettura, confuse le prospettive, tentò invano di forzare la lettera in alcuni casi, fece prendere solennissimi granchi in altri, con l'effetto di trovarsi quasi costantemente delusa. Di fronte a questo numero di «Paragone», vien fatto di dire che l'aria è per qualche aspetto nuovamente mutata. Ci si accorge che non ha avuto senso e continua a non averne il racchiudere nella definizione di «ermetismo» un ipotetico ieri a favore d'un anche più ipotetico domani, quando

⁹⁵ «Milano-sera», 30-31 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

c'è chi lavora non a difendere un passato, ma a portare nuove ragioni vitali della propria opera, altri che propone una immagine di sé non proprio identica a quella acquisita e trasmessa per convenzione, altri ancora che precisa la natura dell'ispirazione poetica altrui sottraendola al generico d'una catalogazione nella quale, tutto sommato, non c'era posto per lei. Sotto tale punto di vista, l'antologia di Spagnoletti, troppo o poco generosa, più o meno azzecata e centrata che sia, ha il merito incontestabile di aver nuovamente riportato l'attenzione sul patrimonio esistente: lo prova la diversa natura delle reazioni con cui è stata accolta, visto che gli uni le hanno mosso l'accusa d'aver peccato per eccesso con l'ammettere, gli altri d'aver peccato in difetto con l'escludere; ma il patrimonio è quello che è: rimesso sotto gli occhi in una sua ragionevole estensione, vale come un invito a quell'opera di distinzione e di revisione che conta più dei dibattiti, delle ipotesi e dei manifesti. Che lo sguardo sia stato riportato su tale materia concreta è un bel fatto, tale da superare l'intento stesso e il criterio dell'antologista. Il n. 10 di «Paragone» ribadisce questo senso di gente che lavora, ben lungi dal sentirsi giubilata o conclusa in un'esperienza, con ritrovata naturalezza, in tempi avversi ma in un'aria comune. (Si è vivi, dopo tutto, e che cosa c'è di più ingiusto dell'essere limitati da una data che ha avuto un significato profondo, ma non taumaturgico?).

Al punto in cui siamo giunti, non si tratta di difendere la bandiera o l'etichetta dell'ermetismo, ma piuttosto di liberarsene operando sul certo e sul dato; e nemmeno il lasciar cadere un discorso, per avviarne un altro improbabile, quando l'esperienza d'ogni giorno ci dice che ci sono ancora tante precisazioni da fare sul già fatto.

Una prova? Prendete questo recente *Novecento* di Piero Bargellini (ed. Vallecchi).⁹⁶ Il quale, a proposito di Quasimodo e dei «poeti nuovi», non trova di meglio che rispolverare la formula del «trobar clus» adottata da quegli stessi «universitari» coi quali lo vedemmo a suo tempo polemicamente impegnato, o l'altra del «furore mathematicus», che, se da sola non basta a dar ragione compiuta della poesia del «matematico» Sinisgalli, figuriamoci poi per quella degli altri che matematici non sono! Giacché, ad esempio, non si vede come la matematicamente

⁹⁶ Già annunciato da Sereni in *Moravia contro Vittorini in un duello d'eccezione* (Testi, n° 27, §3).

rigorosa poetica «ermetizzante» si accordi col «mito dell'isola», coll'«oscuro destino grave di dolore e di rimpianto», con la «solenne nostalgia» della poesia quasimodiana di quegli anni o col «desiderio di canto» di Alfonso Gatto «idillico e canoro»... Segno che del così detto ermetismo è stato qui assunto un aspetto superficiale, parziale e momentaneo e se n'è fatto un comodo sacco nel quale cacciare tutto il resto alla rinfusa.

Questa, tuttavia, potrebbe essere ancora pigrizia o imprecisione; ma che dire di certo criterio valutativo fondato su un metodo sillogizzante e teologizzante? Eccone l'esempio più clamoroso:

«...il ligure Eugenio Montale... non canta, come l'Ungaretti, il dolore. Canta il «male di vivere». Ma, mentre il dolore è una realtà teologica, il «male di vivere» è un errore teologico.

«Non si può parlare del «male del vivere», scrive nella sua *Teologia del dolore* il Matteucci, perché la vita come entità è un bene». *Perciò* la poesia del Montale è statica, senza sviluppi spirituali». ⁹⁷

Contentutisti d'ogni tipo e formato, specchiatevi in questo brano, e soprattutto in questo *perciò*. Niente di male, in fondo, se si trattasse davvero di un «racconto» – com'è detto in copertina – di correnti, movimenti e scuole di questi cinquant'anni di vita italiana. E siccome ogni favola ha una sua morale, arriveremmo imperterriti alla conclusione secondo cui «il <.....>entismo⁹⁸ è stato l'eresia più diffusa di questo secolo». Il guaio è che questo racconto voleva anche essere «storico» e «critico». Una qualità, la prima, che non s'impara nei libri dei teologi; mentre la seconda dovrebbe affidarsi almeno un poco a quelle elementari doti di orecchio che permettono di disporre cuore e mente alla voce della poesia e a cui il procedere per sillogismi non ha mai recato – che io sappia – alcun soccorso. Sicché mi pare proprio che non esista altra alternativa per chi abbia accolto l'invito sopra formulato: o gettar via lo specchio o cambiarsi i connotati.

Novità di questi giorni:

DINO BUZZATI: *In quel preciso momento* - ed. Neri Pozza, Venezia.

MICHELE PRISCO: *Gli eredi del vento* (Premio Venezia 1950) - ed. Rizzoli, Milano.

⁹⁷ Benvenuto Matteucci, *Teologia del dolore*, Milano, Vita e Pensiero, 1949.

⁹⁸ Vi è una lacuna nei caratteri e non si è potuto riscontrare la citazione col luogo originale.

ANNA MARIA ORTESE: *L'Infanta sepolta* - Milano-sera, ed. Milano.

CORRADO ALVARO: *Quasi una vita* (Giornale d'uno scrittore) - ed. Bompiani,
Milano.

La critica, questa Cenerentola⁹⁹

[1] Narratori e poeti si lamentano perché le terze pagine li trascurano; ma che dovrebbero dire i poveri critici? I libri di critica, queste cenerentole del mercato librario (con quattro lettori singolarmente fedeli, però). Noi stessi, che abbiamo un semplice compito di cronisti, ci sentiamo in debito verso i nostri fratelli maggiori; e, più che in debito, in colpa, visto che anche noi facciamo concessioni, senza volerlo, a una grossolana distinzione di «generi», quasi che il primo romanzetto capitato sul tavolo rappresentasse *a priori*, per il solo fatto di essere tale, un'avventura più promettente. Inutile andare a vedere le ragioni, non tutte ovvie. Ma un libro uscito in queste ore potrebbe aiutare parecchio a inquadrare questa e altre questioni, sempre sfiorate e mai prese alla radice. Si tratta di *Letteratura e vita nazionale*, quanto dire il sesto volume delle opere di Antonio Gramsci: più di centocinquanta note di letteratura e di critica culturale ricavate dai *Quaderni del carcere* (ma la seconda parte raccoglie le cronache e le critiche teatrali che Gramsci aveva scritto negli anni 1919-20 per l'edizione torinese dell'«Avanti!»).¹⁰⁰ Di quest'opera avremo certo occasione di riparlare; ma nemmeno si vorrebbe tacere di certi contributi, tanto più importanti quanto più discreti, a quell'opera di revisione, o di primo esame di aspetti ignorati che a lungo andare può mutare anche profondamente l'orizzonte critico acquisito. Nonostante tutto, questi sono tempi più favorevoli alle letture e alle riletture che non alle fondazioni di estetiche nuove. Ecco perché non si vorrebbe ulteriormente ritardare la segnalazione degli *Studi sulle rime del Tasso* («Edizioni di Storia e Letteratura», Roma, 1950) con cui Lanfranco Caretti ha accompagnato la sua edizione critica delle *Rime* stesse per conto dell'«Accademia della Crusca». Per lo stesso motivo dovremo ricordare, per quanto l'occasione giunga in ritardo rispetto

⁹⁹ «Milano-sera», 13-14 gennaio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato dopo il §3.

¹⁰⁰ La serie einaudiana delle «Opere di Antonio Gramsci» in dodici volumi, inaugurata nel 1947 con le *Lettere dal carcere* e proseguita a ritmo serrato nello scorcio degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta, si concluse solo nel 1971, qualche anno prima che venisse pubblicata la monumentale edizione critica dei *Quaderni del carcere* (1975).

al tempo della comparsa, le monografie di Giuseppe Italo Lopriore su *Le Satire di Salvator Rosa* e il *Saggio sul Metastasio* di Claudio Varese, entrambi usciti per «La Nuova Italia» editrice di Firenze.¹⁰¹ Più recente invece *Il Manzoni Lirico - e la poetica del rinnovamento*, di Ferruccio Ulivi (Gismondi, Roma, 1950). Addirittura fresco di stampa è *Pirandello novelliere e la crisi del realismo* che Giuseppe Petronio ha pubblicato presso le edizioni «Lucentia», di Lucca. Su queste edizioni farà bene a fermare la propria attenzione chi ritiene che il lavoro critico più concreto sia ancora quello delle «letture per saggi»: veri e propri banchi di prova di una sensibilità, se non d'un metodo, rinnovata o in via di rinnovamento. Tanto più se si tratta di testi arcinoti o largamente noti, che quasi non si sanno più leggere tanto li abbiamo nell'orecchio. Ecco che la Casa editrice «Lucentia» ci annuncia, tra le altre cose: *Ludovico Ariosto; Olimpia abbandonata* di Franco Catalano; *Le stanze di Angelo Poliziano* di Guido di Pino; *Il canto di Francesca da Rimini di Dante* di Lanfranco Caretti; *La Ginestra di Giacomo Leopardi* di Adriano Seroni; *Le Odi del Foscolo* di Carmelo Cappuccio.¹⁰²

[2] «Le versioni poetiche de' grandi esemplari, sieno pur buone, cattive o mediocri, e fin anche le scarne interpretazioni letterali, arricchiscono di nuove frasi e nervi e spiriti le lingue, e recano alla letteratura d'una nazione la più nobile parte del capitale d'altre età e d'altre genti». Queste celeberrime parole del Foscolo sono riprodotte nel n. 13 della rivista «Ulisse».¹⁰³ Forse per introdurre una ennesima polemica sul «tradurre poetico» (parti in contrasto, un noto germanista e un non meno noto inglesista) nella quale si disputa, tra l'altro, di mulini a vento e di otri di vento o palloni gonfiati. (Diciamo, per completare l'informazione generale, che il n. 13 di «Ulisse», in gran parte dedicato al *Dramma del socialismo* contiene anche, di letterario, una nota di Carlo Bernari: *L'arte è paura - e una Interpretazione di Wordsworth* di Maria Luisa Astaldi).

¹⁰¹ Pubblicati entrambi nel 1950.

¹⁰² I libri di Catalano e Caretti, pubblicati entrambi nel 1951, hanno per titolo, rispettivamente: *L'episodio di Olimpia nell'«Orlando furioso»*. *Canti VIII 69-91, IX 1-94, X 1-34* e *Il Canto di Francesca («Inferno» V)*. I libri di Di Pino, Seroni e Cappuccio, invece, non furono mai pubblicati. D'argomento leopardiano, Lucentia ebbe in catalogo *Tre liriche del Leopardi. Il pensiero dominante, Amore e morte, A se stesso* di Walter Binni (1950).

¹⁰³ «Ulisse. Rivista di cultura internazionale», Roma (poi Firenze), Sansoni.

[3] Più opportunamente quelle parole del Foscolo potrebbero essere richiamate a commento del fervido lavoro di poeti traduttori che hanno partecipato al premio «Massimo Spiritini», recentemente assegnato in Verona a Romeo Lucchese. Ottantun concorrenti per un premio di traduzioni poetiche è un bel numero; né pare che scarso sia stato il livello qualitativo a giudicare dalla relazione della giuria (nella quale figuravano i nomi di Salvatore Quasimodo, presidente, Caterina Vassalini, Vittorio Lugli, Luciano Anceschi, Ugo Zannoni) e dai saggi riportati in «Verona letteraria» del 31 dicembre. Il vincitore presentava versioni da poeti francesi e americani: da Paul Valéry a Mac Leish e a Saint-John Perse. E meno male – ci ha fatto piacere – che qualcuno s'è accorto della bellezza patetica e intensa dei versi di *Exil*, di Perse, travolti ingiustamente, in un primo tempo, dal vento di questi anni di gusti volubili.

[4] Dai poeti traduttori ai poeti *tout court*. Non trascuriamo la segnalazione del n. VI di «Botteghe Oscure», contenente poesie di Bertolucci, Aldo Capitini, Pier Paolo Pasolini (in versi friulani), Romeo Giovannini (chi si rivede!), Giorgio Caproni, Luciano Erba (un nome pressoché nuovo, del quale si riparlerà: è annunciato presso Guanda il suo primo volume, che indiscrezioni dicono singolare), Giorgio Bassani. Prose e racconti di Anna Banti, Ignazio Silone, Giuseppe Dessì e Desideria Pasolini completano il numero, ricco di una larga antologia di stranieri nei testi originali.

[5] *I nomi e le lagrime di Elio Vittorini* è il titolo di un ampio saggio che Geno Pampaloni dedica all'autore di *Conversazione* nel numero 12 (dicembre) della rivista «Il Ponte». Nello stesso numero: Nicola Tezagli: *Girolamo Vitelli*; Bonaventura Tecchi: *Il benefattore* (racconto); Maria Dell'Arco: *Er pantano* (lirica).

Novità Einaudi: Hans Fallada: *Ognuno muore solo*; André Gide: *Viaggio al Congo e ritorno dal Ciad*.¹⁰⁴

Novità Laterza: Lino Marini: *Pietro Giannone e il giannonismo a Napoli nel settecento*; Giocchino Paparelli: *Enea Silvio Piccolomini (Pio II)*.

¹⁰⁴ La traduzione del *Viaggio* di Gide è di Franco Fortini. I due volumi dell'Einaudi e i due della Laterza segnalati subito sotto sono stati pubblicati nel 1950.

Rimbaud 1950¹⁰⁵

[1] Per un Rimbaud più umano sembra essere l'insegna del nuovo lavoro critico intorno all'«*homme aux semelles de vent*». Per un Rimbaud più umano, per la creatura Rimbaud e in definitiva per la miglior comprensione della sua poesia, contro le interpretazioni arbitrarie dei malaccorti ideologi. D'un tale più concreto atteggiamento si fa espositore ed esponente Sergio Solmi in un ottimo articolo apparso nel n. 12 de «*Lo spettatore italiano*»: *Rimbaud 1950*. Riprendendo alcuni spunti del critico francese Étiemble, reperibili in un volume fatto in collaborazione con Yassu Gauclère (*Rimbaud*, Gallimard 1950; ma è la ristampa con aggiunte di un'opera del '36), Solmi segue l'arco della fortuna di Rimbaud attraverso i fuochi delle mode, i clamori del «caso» e i fumi degli agiografi, discriminando i risultati utili, come quello raggiunto da Rivière, dalle elucubrazioni più o meno tendenziose e dai miti sovrapposti alla figura reale, fino all'attuale ripresa d'interesse, di cui si sono moltiplicate le manifestazioni nella Francia di questi anni e nella quale Étiemble vede il segno più stabile e pacato, il punto fermo – ormai – della gloria.

«È singolare – osserva Solmi – che, in queste interpretazioni d'un poeta, sia generalmente la considerazione della poesia che si trova ad essere assente»: proprio da Solmi, dalla sua penetrante cautela, ci si augurerebbe un accostamento nel senso critico indicato, in coerenza con i motivi accennati un po' dovunque nel corso di questa nota de «*Lo Spettatore italiano*».

[2] A cura dello stesso Solmi, e con sua prefazione, vedrà presto la luce nelle edizioni della «*Meridiana*» la nuova edizione di uno dei libri più rappresentativi del compianto Carlo Linati: *Nuvole e paesi*. Sempre per la «*Meridiana*» esce in questi giorni una *Prima antologia di poeti nuovi*, contenente liriche di Giannina Angioletti, Marta Borgo, Fabio Carpi, Bartolo Cattafi, Gillo Dorfles, Ferruccio

¹⁰⁵ «*Milano-sera*», 20-21 gennaio 1951, p. 3 (rubr.: «*Lunario delle lettere*»). Occhiello: «L'arco della fortuna del poeta attraverso i fuochi delle “mode” e i clamori del “caso” ha raggiunto il punto fermo della gloria».

Ernesto Foelkel, Laura Giuliani, Biagia Marniti, Geri Morra, Francesco Pollini, Lalla Romano, Vittorio Sermoniti, Lucia Sollazzo, Adriano Vercelli. Se si parla d'una prima (non panoramica, secondo l'avvertimento degli editori, ma per così dire d'assaggio) vuol dire che altre seguiranno: la seconda sarà probabilmente quella che dovrebbe raccogliere, a cura di Maria Luisa Spaziani, il meglio del Premio «San Babila - inediti» recentemente assegnato.

[3] ...la nuova filosofia non offre totali garanzie, non offre la sicurezza di un ordine necessario, non vuol racchiudere in sé l'infinito. Al filosofo rivelatore dell'assoluto sostituisce la più modesta ma concreta figura del filosofo che vive da uomo tra gli uomini e cerca con essi di superare gli ostacoli, di persistere nella via della civiltà, di affrontare e vincere i pericoli del comune destino:

dall'«editoriale» del n. 1 di «aut-aut», la nuova rivista bimestrale di filosofia e di cultura, diretta da Enzo Paci, della quale è imminente la distribuzione. Oltre al citato editoriale, questo primo numero contiene: Thomas Mann: *Lettera sul dottor Faustus*; Enzo Paci: *Il significato dell'irreversibile*; Carlo Bo: *Romanzo, personaggio e lettore*; Luigi Dallapiccola: *Sulla strada della dodecafonia*; prospettive e cronache a cura di Gillo Dorfles («Bilancio di mezzo secolo alla Biennale veneziana»), Aldo Borlenghi («Classici e contemporanei»), Vittorio Somenzi («Relatività e fisica nucleare»), Ferruccio Rossi-Landi («Problemi di metodologia e di analisi del linguaggio»); note e segnalazioni.

[4] Il n. 11-12 di «Rinascita» riproduce un brano del *Poema di noi* di Giorgio Piovano (Premio «Opera prima», Viareggio 1950) e un racconto di Italo Calvino: *Cimitero di biciclette*.

Il n. 5-6-7 dell'estrosa «Ca Balà» dedica un'intera pagina alla riproduzione delle poesie di Sandro Penna e contiene scritti di Tommaso Landolfi, Giovanni Comisso, Piero Santi.

[5] Una nuova antologia di poeti del mezzo secolo è alle viste: presso l'editrice «Ausonia» di Siena e a cura di Luigi Fiorentino.

I due miti di Verdi¹⁰⁶

Due in realtà sono i miti di Verdi. L'uno, più vasto e diffuso, riguarda la fantasia popolare: per essa Verdi, non meno di Garibaldi, è il nostro Romanticismo e il Risorgimento insieme. Sotto questo aspetto simbolico e ingenuamente evocativo, Leopardi quasi non esiste, Manzoni riprende con una mano parte di ciò che con l'altra ha donato. Berchet o Mameli avrebbero in tal senso qualche numero; ma l'uno e l'altro restano sempre più isolati tra le pagine delle storie letterarie e patrie, inclusi e impliciti in Verdi: come lo sono, tra i suoi *Lombardi*, *Trovatore* e *Traviata*, quelli che si sogliono chiamare primo e secondo Romanticismo nostrani. C'è poi l'altro mito; ma è già, in parte, un mito per intellettuali.

La sua voce querula e tellurica scoppia e fa cadere l'uno sull'altro i colpi di scena; e mentre affondano e risorgono là dentro il fasto rugginoso, gli aspetti cordiali, i colori, i riflessi, l'architettura, gli sfondi di questa antica capitale, ti par di vedere Verdi, come un enorme stregone di campagna, incombere fra il fumo dei comignoli sulla città faziosa.

Parole di Bruno Barilli.¹⁰⁷

Fate che quella voce «querula e tellurica» (si potevano trovare due aggettivi più azzeccati, perfino nel suono che riproduce il suono?) fate che quella voce taccia un istante e tutto si rapprenderà in polverose oleografie: nota storia dei nefandi libretti verdiani, che pure non potevano essere diversi da quelli che sono, come, all'inverso, dovevano fatalmente risultare mediocri le musiche in cui si espandevano le ariette metastasiane.

Non manca, né mancherà di tanto in tanto, qualche sanguigno e tuttofuoco, qualche generoso e straripante «istintivo» a muovere guerra ai «puri», ai frigidì e

¹⁰⁶ «Milano-sera», 27-28 gennaio 1951, p. 3. L'articolo è corredato dalla fotografia della «famosa spinetta» di Verdi e dal disegno del salotto a lui «riservato [...] nell'Hotel Milano», nei pressi della Scala (oggi «Grand Hotel et de Milan»). Della spinetta parla Alberto Savinio nello scritto *Verdi Uomo Quercia*, di cui Sereni cita alcuni passi (cfr. note *infra*).

¹⁰⁷ Da *Il Paese del melodramma* (1930); cfr. l'ed. Milano, Adelphi, 2000, p. 17.

schifiltosi, in nome di Giuseppe Verdi (o magari di Shakespeare o di Benvenuto Cellini). Non so, Verdi, che cosa ne direbbe. Più modestamente, e in questo caso senza polemica, egli scriveva:

...il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l'istessa cagione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i Greci.

Affinità elettive, certo; ma da porre bene in relazione con la sua richiesta di «soggetti *nuovi, grandi, belli, variati, arditi...*».

«Udite tutti del mio cor gli affanni» è il verso dell'*Ernani* che piace a un nostro poeta, Umberto Saba.¹⁰⁸ Quel «tutti», da sottolineare: tutti, proprio tutti. E qui son da richiamare certe parole di Massimo Bontempelli, indicatrici di un miracolo che sembra non essersi più ripetuto: di quegli affanni, di quel dolore «ciò che più vivo resta in te è il senso di gioia, di felicità del creare, tanto nella creazione l'estro di mano in mano supera di potenza la travagliata materia»¹⁰⁹.

Questo è il mito di Verdi; che è anche il mito dell'innocenza, della veemente semplicità, della vena fluente, della comunicativa barbarie, della naturalità libera di espandersi; della mancanza di gusto, anche, nel senso che per Verdi la questione del gusto non si pone, sopraffatta com'è dal prepotere delle doti naturali. «Non si domanda se un leccio è sudicio o pulito» scriveva a questo proposito Alberto Savinio.¹¹⁰ Verdi, dunque, come una pianta: come una forza, un fatto esistente in natura. Aggiungeva Savinio: «quanto pagheremmo una frase, una parola, un accenno che rivelassero in Verdi una intelligenza pari ai lampi che

¹⁰⁸ Secondo Saba, dopo «La bocca mi baciò tutto tremante» e «L'uno buggera l'altro, Santità» (letto in *Roma 1943* di Paolo Monelli), vi è «un terzo [verso], meno bello; ma, per quello che dice, più italiano ancora. Lo canta (preludendo alla cabaletta «Aragonese vergine») il «partigiano» Ernani; ed è – specialmente se il tenore ha una bella voce ed attacca bene – come lo spiegarsi al sole della bandiera nazionale: “Udite tutti del mio cor gli affanni”» (è la «scorciatoia» 113, cfr. U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, a cura di S. Perrella, Torino, Einaudi, 2011, p. 67).

¹⁰⁹ Cfr. M. Bontempelli, *Verdi*, discorso pronunciato al Teatro «La Fenice» di Venezia il 2 febbraio 1941, in Id., *Sette discorsi*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 215-238, a p. 222.

¹¹⁰ Cfr. A. Savinio, *Verdi Uomo Quercia*, in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1977 (1ª ed.: 1944), p. 162. Savinio si riferisce ad alcuni uomini da lui incontrati in treno durante un viaggio da Parma a Fidenza, prototipi degli abitanti della rurale Bassa parmense, nei quali ha riconosciuto l'aspetto fisico di Verdi per come descritto da Jules Claretie, direttore della *Comédie Française*.

attraversano la sua opera». ¹¹¹ Giacché, se sfogliate il suo epistolario che cosa trovate che la sua musica non v'abbia, moltiplicato, ingigantito e torrenziale, già offerto? Qualche affermazione generica e ostinata («mettete una mano sul cuore», «nessuno studio sui moderni», «l'ispirazione sta necessariamente nel semplice»), la pervicace ostilità alle «fantasticherie dell'arte straniera»: il tutto detto quasi per inciso o di passaggio e controvoglia, quasi scusandosene – soprattutto con se stesso –, superandolo e annullandolo nel febbrile *addio, addio* con cui hanno termine tante sue lettere.

Tutto passato nella musica, con scarse e sbiadite parole a commento. È misterioso quanto meno ha segreti. Ma che fatica per noi tutti, dire come e perché ci parla ancora in cuore, in modo impreveduto, quasi a tradimento e in contrasto con ogni nuova educazione e predilezione. Più che a saggiarne la natura, si arriva a dire la parte che il fenomeno ha nell'universo, a ripetere con Bontempelli che Verdi è «quello che un giorno ha portato di colpo la musica dal cielo in terra». ¹¹² Ma dal modo stesso con cui ognuno lo riconduce alle proprie misure si sente quanto è distante e irripetibile. Barilli stesso, così amoroso e fedele, ha bisogno per riesprimerlo, di porgli a sfondo le mura di Parma, della vecchia città ducale; e tra la sua nostalgia di una terra e di un'età e i suoi modi di fantasista, oltre quella voce «querula e tellurica», nasce un Verdi già rivissuto e di riflesso: Verdi e Parma, Verdi e l'ispirazione perduta, l'elegia di Verdi, il suo elogio funebre. C'è come un impercettibile sforzo, in quelle pagine di Barilli, di sottrarre il Maestro e i suoi personaggi al rischio delle polverose oleografie: accettando queste in parte e in parte collocando personaggi ed autore in una scena profonda e distante, in un'aria che un po' li stilizzi secondo le linee di un gusto già novecentesco di maschere. Abbastanza per richiamare alla favola verdiana qualche raffinatissimo distratto, di colpo incuriosito dal fatto che si possa definire «vermiglia» la musica del *Trovatore* o che egli, Verdi, abbia potuto «rivedere tutto un Oriente nell'interno di un frutto nostrano come il cocomero», o che le quattro note

¹¹¹ Cfr. *ivi*, p. 165; qui Savinio si riferisce a quanto Verdi scrisse alla contessa Clara Maffei a proposito della morte del suo librettista Francesco Maria Piave. Di qui lo spunto di Sereni a portare esempi dall'epistolario verdiano.

¹¹² M. Bontempelli, *Verdi*, cit., p. 217 (è l'*incipit* del discorso).

approssimative colte a volo nel grido «noioso e solitario» del venditore di terraglie abbiano dato origine a un motivo dell'*Aida*.¹¹³

Il mito di Verdi si svolge e continua tra la pronta risonanza che quella musica e quel canto trovano nel cuore popolare e il senso commosso ma leggermente, a volte largamente artificioso di certi ritorni e «scoperte». Tutto bene finché Verdi rimane un termine sentimentale: i guai cominciano quando questo viene trasformato in un termine critico, in una posizione polemica. Verdi era «semplice» e magari «barbaro», ma non teneva poi tanto a dirlo di sé e appena vi accennava parlandone. Coloro che ogni tanto ci parlano di semplicità e di naturalezza, di generosità e di innocenza creative, magari richiamandosi al suo nome, non s'avvedono che da mezzo secolo in qua un po' tutti hanno predicato queste cose scambiando una dote con un contenuto, una qualità col rimpianto di essa. Non per niente un critico musicale chiedendosi, nel lontano 1932, quale mai potesse essere il senso di una rinascita verdiana, avvertiva del «diverso valore che la semplicità assume quando sia aspirazione e ideale punto d'arrivo d'una perfetta e spregiudicata civiltà artistica, invece di essere alla base di una naturale e spontanea inclinazione interiore».

A che punto siamo noi oggi in ogni campo delle arti? Bene non lo sa nessuno ma il lamento più frequente va appunto alla perdita della naturalezza in quanto uso spontaneo e illimitato delle doti creative: sarà più insensato il lamento o il rimedio che da qualche parte gli si vuole opporre di tanto in tanto? Il secondo mito di Verdi si dissolve necessariamente nel primo in forza d'un accento e nella naturale disposizione ad accoglierlo da parte di un pubblico. Per questo è, a tutt'oggi, irripetibile.

¹¹³ Cfr. B. Barilli, *Il Paese del melodramma*, cit., rispettivamente pp. 18 («mentre canta la voce dolorosa di Ernani, o squilla la musica vermiglia del *Trovatore*»), 22 e 32-33.

I settant'anni di Papini¹¹⁴

[1] Esce a Firenze presso l'editore Vallecchi il volume *Papini, settant'anni*, finito di stampare il 9 gennaio 1951, giorno onomastico dello scrittore. Si tratta, stando alla premessa editoriale, di un «capitolo insopprimibile della vita italiana ed europea del mezzo secolo appena concluso». Una biografia per immagini, illustrata da fotografie e riproduzioni di disegni e sculture, dal ritratto del padre, Luigi, fino a quello del Papini di oggi. Segue un'appendice bibliografica con l'elenco completo delle opere, delle collezioni e riviste fondate o dirette (nove in tutto, le riviste, dal «Leonardo» a «L'Ultima», che è di questi anni) e infine delle traduzioni in varie lingue. Non è facile seguire questo capitolo tempestoso ed irto, fino a una certa data; o almeno è facile e magari allettante seguirlo nelle immagini, una buona metà delle quali ci parlano da un tempo addirittura remoto (il tempo in cui Papini poté apparire una specie di Gide italiano), mentre ben altra attenzione e spazio e tempo richiederebbe lo studio del rapporto, a prima vista semplice e netto, tra il Papini d'un tempo e quello attuale. Una condizione occorrerebbe soprattutto: quella della simpatia – in senso etimologico, – doverosa quando ci si occupa di un avversario. Perché a un avversario si pensa quando si legga da contemporanei, con mentalità e interessi di contemporanei, il suo ultimo libro recentemente edito pure da Vallecchi: *Le pazzie d'un poeta*. In esso, muovendo guerra integrale ai tempi nella antica presunzione del proprio non-conformismo, Papini spezza diverse lance contro vari aspetti del mondo attuale. Niente di male fin qui, visto che si tratta di universale lamentazione. Ma ancora una volta Papini si esaurisce tutto nel diniego e ci si domanda a che scopo egli si impegni nelle forme dell'apologo e dell'allegoria per concludere, per esempio, che il mondo lascia circolare pazzi più pericolosi di quelli che sono racchiusi nei manicomi o per scoprire che il nostro tempo si entusiasma per i calcolatori anziché per le manifestazioni superiori della grazia e della virtù. Ne esce un libro

¹¹⁴ «Milano-sera», 29-30 gennaio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Occhiello: «Nella forma dell'apologo e dell'allegoria egli spezza diverse lance contro il mondo attuale». Firmato dopo il §2.

di quelli che genericamente si dicono «scritti bene», nei quali un'esperta media di linguaggio letterario veste un'intenzione polemica senza far avvertire la necessità dei modi in cui s'è formulato e delle strade (allegoria o apologo o fantasia) che s'è scelto: le stesse ragioni polemiche cioè potevano essere dette in chiaro senza ricorrere a forme fantastiche, che si sentono sovrapposte o che, nei pochi casi in cui rivelano una forza d'origine e perfino una grandiosità (si veda in particolare *La scoperta di Muzio o del rimorso*), vengono come soffocate e castigate a vantaggio d'un'ostinata e meccanica piega dimostrativa o edificante. Ne deriva che i molti mali di cui qui si tratta non appaiono vissuti, che i rimedi non risultano come tali: la simpatia, nel senso che s'è detto, manca prima di tutto nell'autore; manca – vedi caso – soprattutto la carità: quasi che l'autore detenesse una specie di toccasana infallibile e provasse gusto di tanto in tanto a dichiararsene detentore. Né la polemica o, se si vuole, la condanna, e l'implicita invettiva invogliano a rispondere: forse perché le premesse vengono in queste pagine quasi sempre riproposte in funzione di moralità conclusiva e rimangono nell'ambito della constatazione. Singolare interdipendenza tra una vocazione espressiva non seguita fino in fondo e un insistente atteggiamento critico (confuso, però, e – in queste pagine – superficiale). Ma forse proprio di qui dovrebbe cominciare il vero discorso su Papini.

[2] È di questi ultimi anni il rinnovato interesse per la poesia di Clemente Rebora: forse anche per la presenza di certe condizioni analoghe, nel divenire della poesia, a quelle del tempo in cui apparvero i *Frammenti lirici*? Anche questo sarebbe un lungo discorso da fare, magari cogliendone lo spunto in un saggio di Carlo Betocchi apparso nel n. 5/8 de «L'Albero», la rivista diretta da Girolamo Comi. Si vedano nello stesso numero: E. Mazzali: *La poetica e lo stile esemplare di Gabriele D'Annunzio*; Luciano Anceschi: *Per una Società Europea della Cultura*.

[3] Due opere di Luigi Russo appaiono in questi giorni in nuova edizione: *I narratori (1850-1950)* – Ed. Principato. *Problemi di metodo critico* (seconda edizione radicalmente rinnovata) – Ed. Laterza.

[4] L'editore Garzanti presenta un nuovo libro di Libero Bigiaretti: *Carlone - Vita di un italiano*.

L'addio di Goldoni al pubblico veneziano¹¹⁵

[1] Una lettura che avremmo consigliato volentieri, anche se non si tratta di una novità, a chi vede l'ultima sera di Carnevale come la più squallida dell'anno, come quella che sola autorizza, se vissuta secondo le indicazioni del calendario, a sentirsi in Quaresima il giorno dopo è *Una delle ultime sere di Carnevale di Venezia*. Un titolo che non ci si aspetterebbe da Goldoni; un'opera non delle sue più note, ma tuttora assai cara ai veneziani. Sottilmente malinconica, malinconicissima nell'effetto per chi legga avendo mente al dato biografico. E tuttavia può fare da controveleno: il controveleno dell'arte, anche se per avventura questa abbia per oggetto il veleno che si vuole eliminare. Appartiene quest'opera a quel teatro del quale si dice che il miglior regista è il lettore raccolto nel breve cerchio della propria lampada da tavolo.

Proprio nei giorni scorsi, pensando che si era a Carnevale, abbiamo parlato di *Una delle ultime sere* a un giovane e già celebre regista. C. ha confessato che assistendo, adolescente, alla rappresentazione di questa commedia, sentì nascere in sé la vocazione teatrale. Ci siamo presi il gusto di andare a confrontare anche nelle *Mémoires* la parole con cui Goldoni, nella sua a volte approssimativa ortografia, in una prosa ormai blanda e staccata, rievoca il tempo della rappresentazione – che è poi la serata d'addio al suo non facile pubblico prima della partenza per Parigi – al termine della stagione teatrale 1761-62. Il lavoro, com'è noto, è una trasparente allegoria a cominciare dal titolo, di quella partenza e di quel definitivo distacco:

...la soirée du Mardi Gras fut la plus brillante pour moi, car la Salle retentissoit d'applaudissements parmi lesquels on entendoit distinctement crier: *Bon voyage; Revenez; N'y manquez pas*. J'avoue que j'en étais touché jusqu'aux larmes.¹¹⁶

Un modo, tra l'altro, di risalire da Goldoni a Metastasio.

¹¹⁵ «Milano-sera», 14-15 febbraio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

¹¹⁶ Carlo Goldoni, *Mémoires*, II, XLV.

[2] L'interesse degli stranieri per la letteratura italiana odierna, dopo tanti accenni timidi o avari o maldestri, va precisandosi anche qualitativamente. Intonate al senso dei nostri interessi e anche delle valutazioni correnti tra noi sembrano le note che Nino Franck dedica a Vittorini in particolare (*Vittorini ou la recherche d'un style*) e ad altri scrittori (Moravia, Silone, Pavese, Brancati, Levi, Anceschi) e a riviste come «Letterature Moderne», nel numero del 10 gennaio del «Mercure de France». Per chi era avvezzo a vedere annoverati critici tra poeti e narratori tra critici in certi sciagurati panorami delle cose nostre, non manca di destare sorpresa questa nuova attenzione rivolta ai singoli settori delle nostre attività: così, ad esempio, in questo giudizio veloce su Brancati: «Pirandello avrebbe amato questa Sicilia vulcanica, eccentrica e patetica»; o quest'altro su Anceschi: «Un epigono della “Ronda”, perfettamente al corrente, del resto, dei più recenti sviluppi del pensiero... una fede comunicativa nel permanere alato Umanesimo»...

Alle lettere e alle arti italiane di oggi dedica invece un numero intero la rivista inglese «Mandrake» (n. 7, dicembre '50 – aprile '51; ce n'è abbastanza, come si vede, per tutto l'inverno e oltre), riproducendo testi tradotti di nostri poeti (Montale, De Libero, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, ecc.) e prosatori (Raimondi, Moravia, Manzini, Alvaro, Pratolini, ecc.). Si leggono inoltre bilanci e panorami ad opera di critici nostri: di Lionello Venturi sulla pittura e scultura, di Bocelli sui prosatori, di Solmi sulla critica ecc. Più cauti, gli inglesi si affidano direttamente agli italiani. Che potrebbe essere (non sempre) un modo per non sbagliare.

[3] «... senza una iniziale simpatia verso i tentativi e le intenzioni del proprio tempo non si è neppure nella condizione di intenderne gli errori». Questa dichiarazione, ispirata a un Umanesimo integrale, fa parte del «programma» che Francesco Flora assegna alla rivista «Letterature moderne» da lui diretta. Si vedano in particolare nel numero 4, testé uscito:

Thomas Mann: *La concezione dell'amore nella poesia di Michelangelo*.

– *Lettere a Gustavo Botta di Giovanni Boine*.¹¹⁷

– *Il disdegno di Guido* (a proposito di un celebre episodio del canto X dell'«Inferno» dantesco) di Antonino Pagliaro.

¹¹⁷ A cura di Francesco Flora.

Gli amici di Kafka troveranno in queste pagine un penetrante saggio sullo stesso ad opera di Elémire Zolla.

[4] Il momento «patriottico» di Leopardi ha sempre costituito un punto delicato, per non dire imbarazzante, nel lavoro critico dedicato al poeta recanatese. Si veda in proposito lo studio, per molti aspetti esauriente, che Fernando Figurelli dedica all'argomento del numero I di «Belfagor».¹¹⁸ Nello stesso numero: Luigi Russo: *Letteratura cavalleresca dal «Tristano» ai «Reali di Francia»*. Riccardo Rugani: *Rileggendo i «Cento anni» di Giuseppe Rovani*.

[5] È imminente presso la Casa Editrice Einaudi la comparsa di un romanzo di Giuseppe Berto, autore di *Il cielo è rosso*. Titolo del nuovo lavoro: *Il brigante*.¹¹⁹ Lo stesso libro uscirà tradotto, tra qualche mese, negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Germania.

¹¹⁸ Lo studio ha per titolo: *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civile*, nel primo fascicolo di «Belfagor», VI (1951).

¹¹⁹ Giuseppe Berto, *Il brigante*, Torino, Einaudi, 1951 («I coralli», 51). Il precedente romanzo, *Il cielo è rosso*, uscì a Milano, per Longanesi, nel 1946.

L'autore va a trovare il suo brigante¹²⁰

[1] È uscito in questi giorni il nuovo libro di Giuseppe Berto: *Il brigante* (ed. Einaudi) da noi precedentemente annunziato.¹²¹ Avremo certo occasione di occuparcene diffusamente. Berto è già largamente noto al pubblico italiano per *Il cielo è rosso*, composto mentre l'autore era prigioniero degli americani nel Texas. Pare che il nuovo libro prenda spunto da un fatto di cronaca letto in un settimanale illustrato: la storia di un reduce diventato bandito in un paese del Meridione. Questo dello spunto attinto alla cronaca non è un fatto nuovo: sta diventando un procedimento comune a molti giovani scrittori, alcuni dei quali temprano le proprie capacità d'osservazione e di rapida annotazione lavorando in qualità di cronisti presso i quotidiani. Ma Berto ha fatto di più. Come i registi si trasferiscono in risaia tra le mondine o su spiagge fuori mano tra i pescatori, Berto si è portato nel paese del brigante dove è rimasto per qualche mese per lavorare alla inquadratura ambientale del caso che l'aveva colpito.

[2] Un nome tra i più mitici delle lettere odierne ricompare in testa al frontespizio d'un volume edito in questi giorni; l'autore dell'impossibile, tormentata bibliografia (tanto che non si sa, e forse lo stesso interessato fatica a sapere, che cosa gli è rimasto nel cassetto e che cosa no, che cosa è raccolto in volume e che cosa va recuperato a qualche vecchia collezione di periodici), il musicista divenuto critico e ritrovatosi scrittore... («ma la letteratura non è per me – così ama dire – che un incidente che dura da quarant'anni»). Bruno Barilli insomma, quello di *Il sorcio nel violino* e di *Il paese del melodramma*, si ripresenta questa volta con *I capricci di vegliardo*, apparsi in questi giorni nelle «Edizioni della Meridiana». È probabile che questi *Capricci* siano da identificare con quelle *Nuove poesie* (in prosa) che furono premiate due anni or sono a Saint-Vincent (si veda, per una più compiuta notizia, quanto ne dice Falqui nei recenti

¹²⁰ «Milano-sera», 27-28 febbraio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato «Longino».

¹²¹ In *L'addio di Goldoni al pubblico veneziano* (Testi, n° 38, §5).

Prosatori e narratori): o lo sono almeno in parte, e il resto chi lo sa mai? Una lieta sorpresa, comunque, per chi da tempo ammira questo stupefacente quanto fantomatico prosatore e «viaggiatore volante».

A proposito delle «Edizioni della Meridiana»: di esse va segnalata l'ormai folta attività, che ci ha presentato in un breve giro di tempo opere dovute a nomi famosi e a giovani d'avvenire (da Cardarelli a Biasion, da Ungaretti a Luraghi, da Montale a Risi, da Sinisgalli a Tobino...). Si sperava che andasse diversamente, ma pare ormai inevitabile che termini come «ermetici», «ermetismo» e simili – seppure con un forte valore di convenzione – siano ormai acquisiti al patrimonio delle terminologie intramontabili. Tutto sta nello stabilire i limiti della convenzione. È quanto intende fare il critico Fernando¹²² Giannessi, già noto come autore di una piccola antologia apparsa nell'immediato dopoguerra con fini essenzialmente esemplificativi, mediante un agile libretto, intitolato appunto *Gli ermetici*, edito da La Scuola Editrice di Brescia nella collezione «Scrittori Italiani» diretto da Mario Marazzan. L'opera ha un valore critico e divulgativo insieme. Sarà fiato sprecato per quanto riguarda il secondo aspetto? Ma Giannessi dimostra in proposito una fiducia tutta pedagogica visto che dedica un intero capitolo a «Le più frequenti obiezioni alla poesia degli ermetici» e in particolare a quelle del pari fondamentali del «non sento» e del «non capisco».

[3] Tutti ricordano il periodo in cui in Italia non si leggevano che romanzi ungheresi: da Körmendi a Zilahy sapevamo tutto di loro. E il teatro, da Fodor a Molnar, dove lo lasciamo? Fu, come giusto, una moda effimera, che passò senza che fosse ben chiaro il motivo d'un tale favore, non sostenuto da un particolare prestigio politico o economico del Paese che aveva dato i natali a quella folla di scrittori non eccelsi (e, a proposito di molti tra essi, questo è davvero un parlare per eufemismi). Fu un cavallo di ritorno rispetto al favore che Guido da Verona a suo tempo aveva riscosso, unico e principe, in Ungheria? Comunque stessero le cose, tutto questo avvenne senza che fosse dato conoscere l'autentica letteratura ungherese. Tanto meno poi nel campo della poesia, nel quale le nostre nozioni non si spingevano oltre il nome di Petöfi. Una notevole lacuna può ora essere colmata mediante la lettura dei *Lirici ungheresi*, scelti e tradotti da Folco

¹²² Ferdinando, in realtà.

Tempesti (ed. Vallecchi, Firenze, 1951). Si tratta di un'ampia antologia dei più notevoli poeti magiari dall'inizio dell'Ottocento ai nostri giorni.

[4] Così va il mondo: fioriscono premi dovunque e vanno a noti e men noti, ma a uno scrittore come C. E. Gadda non si attribuisce – chissà perché – l'intero «Premio Taranto». Ne fummo stupiti al momento della assegnazione e lo fummo tanto più quando leggemmo il racconto *Prima divisione nella notte*, premiato a Taranto, ma (la distinzione è purtroppo sottile) non vincitore del «Premio Taranto».

Tuttavia Gadda ha una sua filosofia circa la difficoltà di essere interamente «grande» agli occhi dei contemporanei. Si legga a tale riguardo una nota sua, dal titolo *I grandi uomini* nel n. 6 di «L-A (letteratura-arte)»¹²³, uscito in questi giorni. In essa leggiamo tra l'altro:

Il grand'uomo d'oggi, ne' suoi momenti d'umor nero si limita a dubitare della grandezza del collega il quale, per ricambiargli la finezza, dubita di lui con altrettanta convinzione. Questo non è accaduto a Virgilio e ad Orazio: Orazio ha chiamato Virgilio «dimidum animae meae», metà dell'anima mia: questo non accade a due poeti d'Italia ch'io ritengo, oggi, grandi, i due lucidi dioscuri nel cielo della poesia: per le ragioni che voi tutti sapete, veduto che li conoscete e li amate come me: X e Y (li cito in ordine alfabetico). Ciascuno dei due ha attinto dalla profondità del suo spirito quella nota che ci accompagna e consola nell'ora disperata.

Veramente Gadda non scrive X e Y, ma fa i nomi. Che noi non riproduciamo per non suscitare un vespaio. L'esperienza ci insegna che il vespaio nasce quando certe finezze trapassano la campana di vetro delle riviste letterarie ed escono all'aria aperta dei quotidiani arrivando in vista di tutti.

¹²³ Precisamente: «Letteratura e arte contemporanea».

Andiamo a cena col commendatore¹²⁴

Si fermerà mai su qualcosa Mario Soldati, questo viaggiatore irrequieto tra i mondi, oggi invero sempre meno discosti, del cinema e della letteratura? Di lui andrà ricordato agli immemori e agli imberbi almeno *America primo amore*, per non dire del più recente *Fuga in Italia*. Entrava, prima, Soldati nella repubblica delle lettere, versava il suo non mai trascurabile contributo e usciva dalla comune. Non pare ch'egli abbia mai tenuto gran che alla cittadinanza stabile o che abbia mai fatto alcunché per averla; non so se per civetteria, più probabilmente per un istinto di uomo inquieto e ramingo, figurava fatalmente come un irregolare o un aggregato provvisorio. Facile dunque dimenticarsene, come avviene per chi non insiste con la propria presenza, al momento di dare un'occhiata in giro nel mondo dei narratori. Salvo poi dire: – ecco uno che non va dimenticato, ecco un libro che non si dovrebbe ignorare – quando, per caso, fosse pronunziato il titolo che qui abbiamo citato per primo.

Sarà così anche ora, dopo essere stati con lui «a cena dal commendatore»? Giacché questo (e riscriviamo per chiarezza: Mario Soldati: *A cena col commendatore*, ed. Longanesi, Milano, 1951), giacché questo è un libro felice e ne farà desiderare altri, della stessa mano, che vengano con bella frequenza. O toccherà a noi esprimere il rammarico d'una sua nuova e metaforica dipartita, così come egli si rammarica con fare compunto, nell'«avvertenza», della dipartita irrimediabile e non metaforica del suo «marmoreo» commentatore? Dipenderà da Soldati e in ogni caso questo libro ci lascerà la speranza di un prossimo ritorno.

Sono tre racconti: *La giacca verde*, *Il padre degli orfani*, *La finestra*. Valendosi di un vecchio espediente Soldati ne attribuisce la stesura a certo commendator P. G. C., impresario di opera lirica, famosissimo un giorno sia in Europa che in America. Delle vicende che in essi sono narrate il nostro commendatore è e non è il protagonista, di volta in volta egli agisce, scolta, interpreta e giudica. Guarda un po' di che schermi e raggiri e aggiramenti hanno bisogno il pudore, la ritrosia, e

¹²⁴ «Milano-sera», 1-2 marzo 1951, p. 3. Occhiello: «Soldati non ha idee preconcelte sul bene o sul male».

insieme la volontà di dir tutto. Fatto sta che l'espedito agisce e la voce, messa per comodità in bocca altrui, ottiene gli effetti che vuole. Come uno che si sia sdoppiato in figura e controfigura e mandi questa in tutt'altri panni sulla scena: la guarda, magari un po' ironico, muoversi e parlare, e intanto ascolta turbato, da quelle mentite spoglie, gli accenti commossi che mai da solo, se fosse salito intatto su quella scena avrebbe cavato da sé.

Ecco nel primo racconto, *La giacca verde*, il commendatore-impresario alle prese con un celebre e, relativamente alla fama, ancor giovane ma un po' strano direttore d'orchestra. Il quale arriva in aereo, va in teatro per la prova e con le sue grandi qualità dimostra subito di far fare all'orchestra quello che vuole. La prova fila via assolutamente liscia, un idillio, e noi non ne perdiamo una battuta, finché nel punto di dare l'attacco del *poco più agitato* al suonatore di timpani, il maestro... si arresta, lascia cadere le braccia lungo i fianchi e «come preso da una improvvisa stanchezza si passa la mano sugli occhi...».

Il terzo racconto, *La finestra*, inizia lento e dolce, in un pomeriggio londinese: il vecchio impresario incontra al suo ritorno in Europa dall'America un'antica fiamma, alla quale è tutt'ora legato da tenera amicizia. Situazione dal modo con cui è condotta, per così dire petrarchesca, che a noi ha richiamato, *mutatis mutandis*, i versi: «Presso era il tempo dove Amor si scontra – con Castitate ed agli amanti è dato – sedersi insieme, e dir che loro incontra...».¹²⁵

Come prosegua, come si svolga e concluda la storia nell'uno e nell'altro racconto, è cosa che riguarda il lettore, posto che sia bastato il nostro accenno ad accenderne l'interesse. Di riassumere, nonostante ci sia materia di fatti e d'intreccio, non ce la sentiamo. Così come non ci sentiamo di descrivere, per lo stesso motivo, il fondo di sentimenti e di convinzioni che si agita, non polemicamente né dimostrativamente, nel libro. La dote prima di Soldati sta nella sorpresa, in quella che con termine corrente vien detta la «trovata». E sarà l'improvviso, inspiegabile malessere del direttore d'orchestra nel primo racconto, il quadro che sembra una finestra aperta sul mare dei tetti nel terzo; o il paio smarrito di gemelli nel secondo, con effetto meno intenso, forse perché lo spunto accentratore dell'interesse si manifesta troppo tardi. Spunti avventurosi,

¹²⁵ *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXV, 9-11. È il primo sonetto del trittico in cui Petrarca vagheggia la placida vecchiaia amorosa che avrebbe potuto trascorrere insieme a Laura, se lei non fosse morta prematuramente.

leggermente «gialli», dapprima, con un lieve sospetto di tecnica (occorre dirlo?), di montaggio cinematografico: ma si sente che gli mettono in moto, quasi per un fatto di carica interna, sentimenti e idee a seconda del modo con cui, disponendosi nel racconto, fanno sentire al lettore su che cosa bisogna portare l'attenzione e su che cosa no. Per questo potrà accadere che moti d'animo e parentesi meditative risultino a volte un poco gratuiti, troppo asserviti al movimento esterno del racconto, che facciano da riempitivo o assumano la funzione d'una battuta d'aspetto. Lo si sente a tratti nella *Giacca verde* e, più, in *Il padre degli orfani*. Mai, o quasi mai, nel terzo racconto, *La finestra*; dove lo spunto che chiama l'attenzione è fin dal principio avvertito come carico di promesse e d'attesa in ogni direzione, dal patetico all'avventuroso: abbastanza perché anche la avventurosa psicologia dei personaggi in gioco acquisti una forza di commozone e una necessità fuori da ogni sospetto di esecuzione forzata. Si direbbe che Soldati non possenga idee precostituite sul bene e sul male; o meglio, egli agisce nei suoi racconti come se non ne possedesse, lasciando che lo sviluppo dei medesimi gliele suggerisca di volta in volta a seconda dell'intensità con cui l'azione gli impone la soluzione degli enigmi umani. Non per questo egli appare meno sensibile a un problema morale, nella misura in cui questo gli è prospettato da un gusto minuzioso e anche un po' divertito dei «casi» e dell'inchiesta relativa. Alla fine egli risulta molto più aperto e disponibile di altri che sembrano partire con idee tanto più chiare e stabilite.

Ma com'è difficile agli inglesi conoscere davvero gli italiani! Siamo sempre meno onesti di quanto ci pensino!... Sempre meno onesti, ma anche sempre più umani di quanto ci pensino!

È detto leggermente e nel racconto è una osservazione marginale rispetto ad altre conclusioni; ma mutate appena i termini – inglesi, italiani... – e sarà il segno di molte illuminazioni favorite da una sicura felicità inventiva.

Moravia non ha bisogno di personaggi viziosi?¹²⁶

[1] *Il Conformista*, come si sa, è il titolo del nuovo romanzo di Alberto Moravia di cui non dovrebbe ormai tardare la comparsa ad opera dell'editore Bompiani.¹²⁷ Un'anticipazione di esso è reperibile nel numero 10 della rivista «Comunità» che riproduce un racconto con titolo identico. In origine si trattava di pagine appartenenti al romanzo di prossima pubblicazione, dal quale sono state stralciate e rese autonome «per ragioni di equilibrio costruttivo». Chi voglia affrontare la lettura dell'opera annunciata avendo chiari alcuni motivi centrali del lavoro di Moravia e del delicato rapporto tra lo scrittore e il moralista farà bene a tener presente il saggio di Geno Pampaloni contenuto nello stesso numero di «Comunità».¹²⁸ È dato distinguere un Moravia maturo e razionalista da un «possibile Moravia romantico della giovinezza»? Il Pampaloni ne è convinto e contrappone in tal senso *La Romana* a *Gli Indifferenti*. Per questo torna opportuno il richiamo a certe parole dello stesso Moravia: «Si fa troppo spesso un merito ai moralisti di aver messo alla gogna certi vizi. Ma ove si rifletta che dato il loro temperamento essi hanno disperatamente bisogno di quei vizi, si vedrà che il merito non è poi tanto grande». E il Pampaloni commenta: «Ora, il Moravia soprattutto in questi anni della maturità è scrittore e moralista che pensa e scrive come se non avesse “disperatamente bisogno” dei vizi dei suoi personaggi, come se ne fosse aristocraticamente lontano».

[2] Che sia un anno buono per la poesia? È cominciato bene con la pubblicazione, in tiratura purtroppo limitata, del volume *Uccelli* di Umberto Saba (ed. dello Zibaldone, Trieste). Intanto, mentre Mondadori prepara alcune importanti ristampe, vorremmo segnalare fin da ora all'attenzione dei lettori la raccolta delle nuove poesie di Attilio Bertolucci, che non dovrebbe ormai tardare

¹²⁶ «Milano-sera», 14-15 marzo 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato «Longino».

¹²⁷ Uscì appunto nel 1951.

¹²⁸ Geno Pampaloni, *Le occasioni di Moravia*, «Comunità», V (1951), n. 10 (gennaio-febbraio), pp. 52-57. Il brano del *Conformista*, cui sono premesse le parole che Sereni cita poco sopra, segue immediatamente lo scritto di Pampaloni.

e di cui avremo occasione di occuparci ampiamente.¹²⁹ Quello di Bertolucci è un nome rimasto in penombra, rispetto al pubblico più largo, ma è un nome sicuro. Lo sanno bene coloro che hanno letto gli ormai remoti *Fuochi in Novembre* usciti nel 1934 e subito segnalati con particolare attenzione da Montale, Solmi e altri; e d'altra parte la sua presenza, per quanto saltuaria, in riviste antologie e almanacchi di questi anni ha sempre contribuito a rompere, ogni volta che si è verificata, la distrazione o l'indifferenza che accompagna di solito tali letture. Bertolucci è stato definito a suo tempo un «fantasista» e come tale ha avuto fin dall'inizio un suo posto riconoscibile. È probabile tuttavia che la seconda raccolta offra di lui un'immagine più complessa.

Di questi giorni è invece la comparsa di altri due libri di poesia ad opera dell'editore Guanda: *Solo se ombra* di Gaetano Arcangeli e *Linea K* di Luciano Erba. Il primo, che ci viene spontaneo indicare come un «canzoniere», è il risultato di una lenta maturazione e abbraccia il periodo 1941-1949. Gaetano Arcangeli è noto alle cronache letterarie per aver vinto ex-aequo con altro concorrente il premio di poesia San Pellegrino 1949 e il Premio Taranto dello stesso anno; ma questo è il libro nel quale per la prima volta dà un'immagine compiuta di sé. Luciano Erba è invece un giovanissimo e per la prima volta si presenta alla ribalta. *Linea K*, che mai vorrà dire? Pare che si tratti di una pista di ski per principianti. Quanta modestia. Non poi tanta, però, se si pensa che il riferimento si amplia fino a farsi rappresentativo di una condizione esistenziale.

[3] Esaurito il lavoro, ma non naturalmente l'interesse, su Leopardi, De Robertis ha affrontato da tempo il Manzoni. Chi ha letto i suoi *Primi Studi Manzoniani* (Le Monnier, Firenze, 1949) vedrà con piacere questo nuovo saggio in cui il numero 6 di «L/A»¹³⁰ riporta una prima anticipazione: *Le parti morali degli Sposi Promessi*. Occorre dire che queste prime pagine presentano un confronto costante tra gli *Sposi Promessi* e i *Promessi Sposi*? Questo affrontare gli autori per «linee interne» fa sempre parte dell'operazione più concreta e insieme più delicata della critica. La quale è largamente critica «stilistica» proprio nella misura («né contenutisti né calligrafi») in cui riesce a rendere ragione di un progresso interiore seguendo il cammino delle parole. Quand'è che un lavoro

¹²⁹ La raccolta annunciata è *La capanna indiana*, pubblicata da Sansoni nel 1951.

¹³⁰ «Letteratura e Arte contemporanea», n. 6, novembre-dicembre 1950.

siffatto dà il meglio di sé? Quando tutte le carte sono a disposizione. E, per venire in tutt'altro clima, un altro esempio utile potrebbe derivare dal confronto dello *Stefano Ero* di Joyce (recentemente uscito nel «Ponte» mondadoriano, nella traduzione di Carlo Linati)¹³¹ con *L'autobiografia dell'Artista* che ne è il completo rifacimento.

[4] Una nostra breve divagazione a proposito di scrittori ticinesi (di origine o di momentanea adozione) non ha riscosso il consenso di qualcuno degli interessati. «È assurdo – così press'a poco ci hanno ribattuto – parlare di una letteratura italo-ticinese; noi non siamo, in questo senso, che una provincia della più grande patria italiana». D'accordo, d'accordo. E così noi che volevamo soltanto fumare una sigaretta, magari di contrabbando, non ci siamo accorti di aver buttato il mozzicone acceso nei pressi di una polveriera. La nostra – occorre dirlo? – non era una proposta critica. Né tanto meno il brano incriminato voleva costituire un panorama della letteratura di quella beata «provincia». Giacché in tal caso avremmo dovuto fare, ad esempio, il nome di Felice Filippini, presente nella cronaca recente con tre opere che qui indichiamo all'attenzione del lettore: *Ragno di Sera*, ed. Salvioni, Bellinzona, 1950; *Tre storie* (racconti), ed. Pagine Nuove, Roma 1950; *Il Cebéte* (allegoria e dialoghi), ed. Carminati, Locarno 1950.

¹³¹ James Joyce, *Stefano eroe*, trad. di Carlo Linati, con otto illustrazioni di Luigi Broggin, Milano, Mondadori, 1950 («Il ponte», 26).

Un fanciullo guarda il brigante¹³²

Proprio all'opposto di quando si assiste a una proiezione che riproponga una storia già nota attraverso letture, c'è forse ragione di supporre che di fronte a questo nuovo libro di Giuseppe Berto (*Il Brigante*, 1951)¹³³ il lettore si trovi a fare i conti con quanto gli muoverà il ricordo di films e fotogrammi che abbiano a oggetto analoghe vicende e figure, ricorrenti nella cronaca di questi anni. Tanto da averne soccorso? Tanto da esserne piuttosto disturbati, diremmo, tanto da non poter «vedere» abbastanza con gli occhi del lettore, che è quanto conta o dovrebbe contare. Tale impressione, pur si affatto marginale e destinata a restare nel campo delle prime e incrollabili reazioni, non ha tuttavia mancato di offuscare in noi certi effetti, ai quali probabilmente l'autore a buon diritto teneva. Quante volte non ci è accaduto di riaprire tra noi e noi stessi, nel corso di questa lettura, il vecchio dibattito della verosimiglianza? Effetto del¹³⁴ disagio provocato da un senso di squilibrio tra un che di cinematografico, forse (diciamo forse) non intenzionale, e le ragioni di fondo o, in altre parole, le istanze morali dell'opera. A tal punto ha potuto, ahimè, la familiarità con l'immagine di moda del bandito e del fuorilegge e la sua abbastanza esteriore somiglianza col protagonista di questa storia.

Il futuro brigante, al secolo Michele Rende, è presentato dapprima come un semplice soldato in licenza che torna al paese dal fronte. Pare che abbia alcuni conti da regolare e di fatto li regola – o altri li regola anche lui: questo rimane il mistero della sua personalità e di tutta la storia. Viene arrestato per omicidio, processato e condannato. Dopo una fugace apparizione in qualità di evaso e di fuggiasco, già potenzialmente bandito, lo si vede al paese solo a guerra finita. Sembra in qualche modo un altro uomo, ha fede nella giustizia che deriva dal lavoro, convince i poveri a ribellarsi a uno stato d'oppressione secolare e a procedere all'occupazione delle terre.

¹³² «Milano-sera», 16-17 marzo 1951, p. 3. Occhiello: «L'ultimo libro di Giuseppe Berto visto da Vittorio Sereni».

¹³³ Nei «Coralli» einaudiani.

¹³⁴ Nel testo è inserita una fotografia dell'autore.

Ma i poveri non sono ancora maturi, mancano di consapevolezza: basta che Michele rende sia nuovamente arrestato perché essi perdano le terre per breve tempo occupate e siano infine dispersi. In circostanze non molto chiare – ma che si chiariranno alla fine – Michele riesce ancora ad evadere e sarà d'ora in poi, definitivamente, il «brigante»: colui che si assume la parte del giustiziere fuori dalla strada della legalità, visto che la giustizia non è ancora di questo mondo:

io sono figlio di questa terra, c'è in me un istinto primitivo di violenza che non posso controllare; e allora agisco come avrebbe agito una della nostra gente cento o mille anni fa. Mi sembra che non sia mia, la colpa. Io volevo essere un uomo come tutti gli altri e loro non mi hanno lasciato... così sono diventato un brigante...

Su questo fatto dunque si concentra l'interesse morale del libro: sull'esistenza di una energia, d'una potenza vitale che poteva risultare benefica e che le condizioni obiettive della società hanno distorto, fuorviato e infine soffocato. Ma qui faremmo un grosso torto all'autore se mancassimo di osservare che la vicenda qui sommariamente riferita, trema, trepida e a volte canta nella voce ora dimessa e quasi piangente, ora accesa e leggermente straziata dell'interprete e rievocatore dei fatti. Tra il narratore e il protagonista apparente c'è Nino, il giovanissimo amico di Michele; e c'è Milella, sorella di Nino e – nella seconda parte della storia – compagna di Michele e vittima non augurata delle peripezie di costui. Soprattutto c'è Nino col suo complesso di odio e amore, con quella sua voce – controllata e frenata e appunto per questo, nell'effetto, più penetrante – di cui dicevamo. Eccoci ricondotti al tono della prima pagina citata, sul quale ci sembra che Berto eserciti un dominio sicuro e definitivo, tanto che si può indicare questo come il *suo* tono. Che persuade, quando è messo in opera, e dimostra di poter assorbire ostacoli e difficoltà frapposti dalle esigenze ordinarie della trama; fino al punto in cui la trama stessa non subisce evidenti forzature e alterazioni ad opera dell'autore. Con ciò avremmo anticipato una prima conclusione: questo libro vive tra una direzione che chiameremo approssimativamente poetica e il tributo pagato all'esperienza neorealista. Altri, a proposito del precedente *Il cielo è rosso*, aveva fatto il nome di Alain-Fournier. Là si trattava di una suggestione, di una eco tra i molti echi, qui si tratta di una direzione, della direzione che direi più chiaramente congeniale al temperamento di Berto.

«Mistero», «avventura» sono i termini che a volte gli sfuggono dalla penna e a questi termini vanno considerati gli spunti che in un primo tempo muovono l'azione. Qui Berto è felicemente gratuito nel senso della sorpresa, dei passaggi imprevedibili che resa ed effetto giustificano pienamente e rendono necessari. Fournieriano sì, nei dovuti limiti, e con la voce che s'è detto, ma in modo che a nessuno verrà in mente di contestargli la suggestione subita.

La contestazione è successiva: riguarda l'eccesso di fiducia che gli consente di immettere nell'aria primamente stabilita dati che stentano a penetrarvi, che non vi respirano naturalmente. Così tutte le volte che Michele dice le proprie ragioni, o quando tali ragioni sono estese ai poveri e ne determinano l'azione di forza. E saranno senz'altro ragioni legittime e accettabili piuttosto superficialmente nella sua formazione schematica e divulgativa.

Di pari passo, ma staccata, l'azione; e qui il riscontro cinematografico, causa dell'accennato disagio, si fa sempre più frequente, ci sfiora col sospetto d'un ricorso a spunti più facili in relazione a una naturalezza che s'è via via indebolita, a un cedimento del fondo...

«Lo sognavo come uno degli antichi briganti dei racconti intorno al focolare, col lungo mantello di velluto e il fucile damaschinato e il pugnale dall'elsa d'argento...» tra questo brigante dei sogni di Nino e il bandito più direttamente identificabile con l'immagine corrente che ne abbiamo, non diremo che le nostre preferenze vanno al primo, bensì che il trapasso non risulta maturato in un coerente, armonico sviluppo di tutti gli elementi in gioco. Ci sono due modi di leggere o piuttosto di rileggere questo libro: sotto il punto di vista di Nino; sotto il punto di vista di Michele. Nel primo caso è probabile che se ne conservi memoria tenace, nel secondo verrà più facilmente fatto di dimenticarsene. Detto con altre parole, significa che la crisi dell'adolescenza di Nino riesce assai meglio, per forza intrinseca e per l'irradiazione che diffonde, a coprire le parti mancanti, di quanto non ottenga invece il maturarsi della consapevolezza di uomo in Michele. La voce dell'interprete e del commosso testimone ci sembra dunque aver avuto la meglio di qualche lunghezza sul tentativo di dare un personaggio. Al posto del quale troviamo, da una parte, qualche troppo dichiarata ragione; dall'altra una serie di atti che abbiamo già sommariamente definito «cinematografici». Infatti: che personaggio è mai questo Michele? Parla, a volte, come un libro stampato. E

via, è un po' forte udirlo parlare così e insieme vederlo ammazzare e bruciare. Tutto è possibile in arte? Certo sì, almeno quanto nella vita.

Ora ecco che Berto ha prestato a Michele quei discorsi, bruscamente gli ha dato una giustificazione che non è precisamente fantastica, che non passa direttamente nei gesti. Di qui lo squilibrio. Quanto più vivo e incombente, Michele, quanto più personaggio nei sogni, nei presentimenti, nelle attese di Nino: vivo come Meaulnes, nelle assenze;¹³⁵ ma con troppe parole in più, quando rientra in scena. Con ciò non si vuol dire che Berto avrebbe fatto bene a tener fede fino in fondo a una direzione unica restando sordo ad altre sollecitazioni: al contrario s'è voluto ravvisare il limite della sua vena fin qui più autentica e insieme la difficoltà d'un processo di trasformazione che è in atto in lui e in altri...

¹³⁵ Meaulnes è il protagonista del romanzo di Alain-Fournier cui Sereni alludeva sopra (*Le grand Meaulnes*).

Testa dura di Carlone¹³⁶

A me questo Carlone (Liberio Bigiaretti: *Carlone*, ediz. Garzanti 1951) ha ricordato un tale che andò al confino per essersi fatto confezionare, per il proprio giorno onomastico, una torta recante l'insegna della falce e del martello. Carlone nasce e cresce con l'istinto tutto gratuito, dapprima, della burla ed è appena giovanotto che tutti, dalla vedova Pozzi al sindaco, tutti i benpensanti, i galantuomini, i «sacroceppi» (nomignolo dei clericali) lo tengono d'occhio. «Rubagalline, benché non ne avesse più rubato», «scansafatiche benché fosse la fatica a scansar lui, in quegli anni in cui, a Metelia, le uniche industrie erano quelle della concia e dei pannilana che davano lavoro a venti persone»: ecco cos'è nella pubblica opinione il nostro Carlone ventenne o suppergiù. Non per niente la sua prima manifesta vocazione era stata non di ladro ma di nemico della proprietà; e insieme di ribellione all'autorità costituita nella persona del padre, costante irrequietezza con tendenza a cercarsi altrove la propria sorte. Un istinto e niente altro, ma un istinto sano, intimamente teso alla giustizia quanto meno pare accoglierne le forme esteriori e legali. *Vita di un italiano* è il sottotitolo del libro e vedete un po' che periodo e quali e quanti eventi abbraccia, nel giro di non più di 138 pagine: cinquant'anni e più di storia patria nella vita del semplice Carlone. Sentiamo per bocca di lui qual è il senso dello sguardo retrospettivo gettato in conclusione su tale vita: «Quante gente se l'è presa con la mia testa: i poliziotti svizzeri, i questurini di Roma, i carabinieri, i fascisti, i tedeschi e adesso ci mancavano i polacchi. È proprio dura 'sta testaccia». Portata fuori da questi dati esterni e... fisici, da questi confini materiali, la storia della vita di Carlone presentata come «esemplare», è la storia di quell'istinto diventato coscienza: gradevole prender consapevolezza di sé medesimo e del proprio rapporto con gli uomini e con le circostanze, che sul piano politico coincide da un'evoluzione da un generico ma vivo anarchismo all'adesione, resa inevitabile e ricca dall'esperienza, a un grande partito di sinistra. Quanti fatti e avvenimenti disparati

¹³⁶ «Milano-sera», 29-30 marzo 1951, p. 3. Occhiello: «Liberio Bigiaretti ha scritto la vita dura di un italiano alle prese coi manganelli».

lungo e intorno a questa linea essenziale. Ci sono anche due amori (per non dire di un terzo che è piuttosto un'occasione dello spirito girovago), il secondo dei quali è vissuto con un residuo di «romanticismo», pur esso naturale in Carlone nato intorno al 1880. E qui si potrà discutere circa la necessità degli episodi inseriti, se sia un tentativo rimasto incompiuto di impinguare, per amore di varietà e di movimento, la scarna linea narrativa o se non sia piuttosto un esporre il personaggio, fuori da ogni tema prestabilito, al moto contraddittorio dell'esistenza. Propenderei per questo secondo aspetto, almeno per quanto riguarda le supposte intenzioni dell'autore, anche se poi il personaggio di Carlone minacci di risultare vinto, frantumato in troppi e troppo veloci episodi. Sta di fatto che ogni volta che lo spirito ribelle di Carlone sembra concedere al senso provvisorio dei tempi e rientrare, a modo suo, nell'ordine, qualcosa gli va sempre di traverso, confermandogli che il «sistema» non va, che lui a quell'ordine non ci è nato, che non è aria per lui... Carlone è insomma solo, o non sufficientemente accompagnato. Naturalmente che gli sia concesso un margine di prova e magari di sbaglio rispetto alle conclusioni del libro e allo spirito che lo anima. Passeranno anni prima che Carlone si inserisca nel movimento di una corrente, che la somma della sua esperienza vitale venga naturalmente a identificarsi con un movimento di popolo, che la sua conquistata consapevolezza si inserisca nella coscienza di una classe. Ecco dunque che l'autore ha voluto rifrangere nella storia di una singola esistenza una storia più vasta e complessa di molti, portare un contatto della nuova un elemento vivo della vecchia Italia.

Per far ciò Bigiaretti ha adottato la visuale più semplice: si è messo dal punto di vista di Carlone, ha lasciato che i fatti di più vasta portata, i fenomeni più propriamente storici parlassero nei giudizi e nelle reazioni del suo personaggio: che risultassero cioè, nella narrazione, col colore e con la linea che dovevano assumere nell'ambito necessariamente limitato di Carlone. Insieme, egli ha tenuto in disparte se stesso, è intervenuto il meno possibile con propri chiarimenti e giudizi.

Del libro in se stesso si dovrà dire invece – è già stato osservato – che la sua estrema agilità, ma anche la sua estrema scarnificazione, pongono in rilievo, essenzialmente, i particolari: un che di ilare e leggero, con un sospetto di bozzettismo paesano. La mano già tanto sapiente dell'autore agisce qui con una

particolare discrezione nel trattare il rapporto tra il semplice e il complesso, tra la tenuità episodica e la storicità e il peso dell'assunto: nel tacere – anche troppo – quando occorre e nel cogliere, quasi suggerendo, un aspetto sintomatico, un riferimento epico e collettivo in episodi minimi e occasionali. Come nel caso di Grillo parlante, imbianchino e pittore di mostre, per il quale il fascismo era una manna «giacché gli davano da sporcare tutte le facciate», e che diceva in confidenza: «Dopo dovranno pagarmi il lavoro di cancellare ogni cosa».

Si tratta, tutto sommato, di un libro gioioso, aperto alla speranza. Anche se poi si debba aggiungere che l'effetto ilare, della rappresentazione leggera, indubbiamente predominante, non doveva essere il primo tra quelli cercati dall'autore.

Scrivere non è un mestiere?¹³⁷

[1] Tutti abbiamo seguito il servizio che Carlo Bernari dedica alle condizioni pratiche di vita degli scrittori (*Non invidiate la loro sorte*) per il settimanale «Tempo». E i lettori di questo quotidiano ricorderanno un articolo di Carlo Bo sullo stesso argomento: *Le pagine alimentari della letteratura contemporanea*.

Particolarmente sensibili all'argomento, non porteremo vasi a Samo, ma piuttosto un piccolo dubbio. Infatti: è vero che uno scrittore non può vivere del proprio mestiere, verissimo che deve cercarsene un secondo, e magari un terzo e un quarto, o che alla fine, tipico serpente che si mangia la coda, alimenterà la propria vocazione (si è insistito da molte parti nell'osservare il fenomeno di certi «generi» nati e prosperati per trasformazione di una esigenza pratica: l'elzeviro, la prosa d'arte; ma è una musica che non soddisfa più). Il dubbio riguarda le premesse, e cioè il diritto e il grado con cui tale diritto viene esercitato, di considerare lo scrivere un «mestiere», piuttosto che una naturale manifestazione (non un lusso, si badi, né tanto meno un'attività privilegiata) di chi abbia già, alla pari di ogni altro uomo, un proprio qualsiasi mestiere. Che non sia, quella odierna dello scrittore professionale, una mentalità da rivedere alle radici e forse già in via di trasformazione? Chissà che a processo esaurito non ci si trovi di fronte a una vera e propria operazione copernicana nel rapporto tra uomo e scrittore.

[2] Mi pare che Roberto Longhi abbia purtroppo ragione quando osserva, nell'editoriale del numero 13 di «Paragone», che l'interesse diretto dei letterati per le arti figurative – al di fuori di qualche celebre eccezione come il Cecchi, il Raimondi, il Solmi, il Sinisgalli e pochi altri – è una benevola illusione: che si tratta piuttosto di un «interesse creato», di un risultato eteroclitico di incontri, di amicizie fortuite. E ritengo altrettanto vero che, a parità di intelletto, un docente universitario di storia dell'arte abbia comunemente, una cultura media letteraria

¹³⁷ «Milano-sera», 31 marzo-1 aprile 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Occhiello: «La mentalità dello scrittore professionale è in via di trasformazione – È giusto dire: “non invidiate la loro sorte”?». Firmato «Longino».

molto superiore alla cultura media figurativa del collega docente di letteratura. La osservazione, per se stessa particolare, investe un problema educativo di portata nazionale circa il livello medio della nostra cultura artistica, «incredibilmente più basso» rispetto al livello della nostra cultura letteraria. E Longhi formula una proposta che ci trova personalmente consenzienti: che i concorsi di esami per l'insegnamento nelle scuole medie siano, *con nuova legge*, banditi per *cattedre unite di storia della letteratura e di storia dell'arte* a orario paritetico. Ci sarà poi pericolo che per i professori d'italiano la storia dell'arte costituisca un aggravio? Dipenderà dalle abitudini e dai gusti del docente: ma meglio, in ogni caso, più coerente e sensato, che l'aggravio sia costituito dalla storia dell'arte che non dal latino, come avviene attualmente – pure per ragioni d'organico e d'amministrazione – per l'insegnamento dell'italiano nei licei, o della storia, come per l'insegnamento del latino e dello stesso italiano negli istituti magistrali. La proposta di Longhi è rivolta agli «amici letterati» e perciò ne vien qui fatta menzione. Resterebbe da esaminare la natura e la misura delle difficoltà che impediscono alla media dei letterati di volgersi in forme d'interesse «diretto» alla poesia «in figura». Ragioni peculiari, ci sembra, non soltanto pratiche e che trovano una spiegazione solo parziale nell'attuale stato degli studi delle arti figurative.

[3] «È vero, purtroppo io sono uno scrittore guelfo, clericale e papista... Sembrerà un ridicolo anacronismo usare ancora la terminologia di guelfi e ghibellini ma non è colpa mia se i ghibellini moderni hanno creduto bene di accusarmi di guelfismo». Sicché quella di un De Sanctis sarebbe una storia «laicistica, ghibellina e antipapale»... Accolto con interesse dal pubblico (il *Novecento* figura tra i libri più venduti in questi ultimi mesi), ma bistrattato dai critici, Bargellini non disarma. Tanto che le vallecchiane «Carte Parlanti» (n. 9) annunziano per il prossimo numero una risposta collettiva alle polemiche e alle «strane opinioni» intorno all'ultimo volume di *Pian dei Giullari*.

[4] *Italia tormentata* è il titolo del nuovo libro di Arturo Carlo Jemolo, autore di *Stato e Chiesa negli ultimi cento anni*, premiato a Viareggio nel 1948. Si tratta di una raccolta di saggi composti tra il 1946 e il 1951 e in parte pubblicati nella rivista «Il Ponte». Il libro è edito da Laterza nella collana «Libri del tempo».

[5] Carlo Coccioli, fortunato vincitore del premio italo-svizzero «Veillon» assegnato recentemente a Chiasso, è scrittore giovane quanto gli anni, ma particolarmente fecondo: già sei romanzi, alcuni dei quali noti all'estero, specialmente in Francia. Tra questi ricorderemo: *Il migliore e l'ultimo*, *La piccola valle di Dio*, *Il cielo e la terra*, tutti editi da Vallecchi. Coccioli ha trascorso buona parte dell'adolescenza in Africa ed ha partecipato alla guerra clandestina. Ha molto viaggiato e conosce varie lingue semitiche, dall'arabo al tuareg.

[6] *Ragno di sera*, il libro più importante dello scrittore ticinese Felice Filippini, da noi recentemente segnalato, è apparso ora in edizione italiana, precisamente nella «Medusa degli Italiani» dell'editore Mondadori.

Versi segreti di Cesare Pavese¹³⁸

[1] Con *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Ed. Einaudi) siamo di fronte alla prima opera postuma di Cesare Pavese. Il libretto comprende un gruppo di versi composti a Roma nel '45 e pubblicati nella rivista «Le Tre Venezie» nel '47 e altro gruppo di versi totalmente inediti composti nella primavera del '50. Il ciclo creativo aperto con le poesie di *Lavorare stanca* s'è dunque concluso con un lavoro ancora poetico. Di fronte al secondo gruppo dell'attuale volume ci sono molti motivi per restare perplessi. Quanto di concluso e definitivo, quanto di probante rispetto a una nuova stagione di poesia in Pavese? Giacché molti indizi, versi e titoli in inglese, date e dediche, sembrano ancorare la seconda parte del volume a una sponda privata e segreta. Il che non è escluso possa destare l'interesse di molti lettori ma insieme turbare, come troppo spesso avviene in tali casi il criterio della valutazione.

[2] Un esempio di stretta collaborazione e addirittura di simbiosi tra poesia e arte figurativa offrono Raffaele Carrieri ed Ernesto Treccani in un singolare libro che il caso ci ha fatto trovare su un tavolo della redazione. A prima vista si tratta di un poema del primo, illustrato da 77 disegni del secondo. La genesi reale è diversa: è un gruppo di disegni, litografie, incisioni, eseguiti da Treccani tra il '46 e il '49 nel quale il poema di Carrieri, composto negli ultimi mesi del '50, è venuto a inserirsi naturalmente. *Settentrione* è il titolo del libro: «Sentimento del Nord» potrebbe essere il sottotitolo; un sentimento tanto familiare che Treccani ha potuto trovare gli spunti un po' dovunque: alla Bovisa come nella banlieue parigina o nel ghetto di Varsavia. «Un duro settentrione di ferro e di fumo, di erbe gelate o bruciate» in cui il meridionale Carrieri ha avvertito, scegliendo tra i disegni dell'amico, il rifiuto di un mondo troppo inumano:

¹³⁸ «Milano-sera», 14-15 aprile 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Occhiello: «*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* è il titolo della sua prima opera postuma». Firmato «Longino».

Muto è il gallo a Settentrione quando il fiore diventa chiodo e la spina della rosa d'inverno fa la ruggine come il ferro.

Il libro è apparso nelle nuove Edizioni d'Arte Moneta, e si aggiunge alle ricche cartelle di litografie a colori di Aligi Sassu, di Felicita Frai, di Agenore Fabbri e di xilografie ad opera di Sirio Musso. Tanto ricche che per i suoi «Concetti Spaziali» Lucio Fontana ha preteso dai torchi a mano la stampa degli ori e degli argenti.

[3] Dal numero di febbraio della rivista «Europe» stralciamo volentieri questo giudizio di Maria Brandon Albini a testimonianza dell'interesse con cui è seguito all'estero il libro *La fabbrica parla* di Enzo Taddei (ed. di Milano-sera, 1950). «Il contenuto per se stesso domina qui, s'impone, urla, ci schiaccia con la sua ricchezza di *storia vissuta*. La *forma*, lo stile non contano. L'autore, del resto, dopo quattro anni di scuole elementari, si è formato da solo, in prigione. Ma che vivacità, che acutezza nell'osservare uomini e cose: «Con Taddei siamo davvero all'inizio del ciclo nuovo. Un uomo esce dal popolo brandendo una pena. Libro primitivo e bello come un poema del ciclo carolingio».

[4] Esistono intere zone della nostra lettura per le quali non è eccesso di modestia dire che sono in preda al provvisorio quanto più risultano suggestive. È questione di strumenti che non è facile approntare da soli, di lavoro preliminare che non si compie in breve e una volta per tutte. In altre parole: la capacità di commozione del lettore avverte a partire a partire da un certo punto, la necessità di un sostegno più robusto che l'aiuti a chiarirsi e a tradursi nel più generale discorso della cultura. Chi legge nel n. 2 di «Aut-Aut» la nota di Enzo Paci su *Moby Dick e la filosofia americana* intenderà il senso di questa osservazione e insieme quello più generale della direzione in cui la nuova rivista lavora. Si vedano, tra l'altro, nello stesso numero, gli scritti di Elio Vittorini sullo stile di Faulkner, di Giosuè Bonfanti sulla *Cocktail Party* di Eliot, di Roberto Rebora sull'esistenza e possibilità del teatro, di Luciano Anceschi sulle lettere di Pound.

[5] A uno di quei benemeriti e, relativamente alle difficoltà, disinteressati editori che si vanno facendo sempre più rari (ma ancora ce ne sono: La «meridiana», Neri Pozza...) non esiteremmo a consigliare la pubblicazione di una antologia di poeti greci: da Palamàs a Kavafis, da Seferis a Elitis. Certe letture di

Kavafis e di Seferis (nelle traduzioni fattene da F. M. Pontani per le riviste «Poesia» e «Rassegna d'Italia») dovrebbero essere memorabili nel più attento pubblico della poesia. A ravvivare l'interesse per la materia perviene opportunamente il n. 6 della romana «Rivista di critica» con ampie scelte da poeti e prosatori neo-ellenici, rassegne e note di Lavagnini, Pontani, Ungaretti e Savinio.

[6] L'editore Einaudi annuncia una nuova collana: «Narratori Nuovi» diretta da Elio Vittorini e destinata a presentare, oltre che nuovi scrittori, nuovi esperimenti di scrittori già noti. Tra le prime opere annunziate: *Le Metamorfosi* di Lalla Romano, *I compagni sconosciuti* di Mario Lucentini, *La Vanda di Dohren* di Pietro Sissa.¹³⁹

[7] Saint-Vincent, San Pellegrino, Salsomaggiore... Non passa anno senza che una stazione termale inalberi il vessillo d'un premio letterario. Questa è la volta di Bognanco che ha istituito un Premio di Poesia di lire 500 mila indivisibili per opera edita non prima del gennaio 1950 o totalmente inedita. Le opere, in tre copie, dovranno essere spedite per raccomandata entro il 30 giugno alla sede ufficiale del Premio (Terme di Bognanco, Domodossola) oppure al segretario Ferdinando Giannessi, via Domenichino 19, Milano. Francesco Flora, Luciana Frassati, Eugenio Montale, Elio Vittorini, Ferdinando Giannessi compongono la commissione. Il premio verrà assegnato in pubblica manifestazione alle Terme di Bognanco la sera del 28 luglio 1951.

¹³⁹ La collana di Vittorini, com'è noto, prese poi il nome di «Gettoni». I primi tre titoli, usciti nel 1951, furono appunto: Franco Lucentini, *I compagni sconosciuti*; Lalla Romano, *Le metamorfosi*; Pietro Sissa, *La banda di Döhren*.

Tra vestiti che ballano¹⁴⁰

[1] Vorremmo riprodurre per intero, anche perché ci sentiamo in proposito la coscienza tranquilla, la noterella *Recensire i libri* che Oliviero pubblica nei nn. 7-8 di «L. A.».¹⁴¹ Ne riproduciamo la parte essenziale:

Al pubblico dei quotidiani non piace leggere recensioni di libri. E forse nemmeno al pubblico dei settimanali. Ma poiché l'avvenimento di un nuovo romanzo o libro di poesia non sempre è tale da meritare il assoluto silenzio, e può infine diventare un fatto di cronaca degno di rilievo, ecco nascere in Italia in questi pezzi tra la cronaca e la critica mondana, nei quali il lettore è, prima di tutto, ragguagliato sulla vita, gli usi, le abitudini dello scrittore: «se gli piacciono i pappagalli ecc.». (seguono esempi pittoreschi).

Sante parole che nessuno ascolterà. Sappiamo infatti l'argomento che di solito viene opposto: che cioè tutto quanto si fa per il bene della cultura è ben fatto. Ma quale cultura? È capitato anche a noi, al tempo della prima euforia postbellica, in una serata per così dire ufficiale, di sentire un tale annoverare come cosa importante per la cultura il fatto che «finalmente» gli scrittori si trovassero mescolati agli abiti da sera. Tra vestiti che ballano, insomma...

[2] Una piccola spinta ancora e il posto dei poeti sarà ridottissimo. Intorno al '40 il pubblico più attento (non diciamo il grande pubblico) seguiva di preferenza le sorti della poesia; oggi per un libro di versi d'un certo rilievo, ne escono almeno tre di pari valore dovuti a narratori. Diranno che la poesia è, anche qualitativamente, cosa più rara e sarà vero; ma questo è un ragionare in astratto. La realtà editoriale ed extra editoriale è quella che s'è detto. Chi ha il compito, non sempre gradito, di recensire libri lo sa. E sa anche che a parità di merito l'attenzione va oggi più naturalmente al libro d'un narratore. Lasciamo stare le ragioni e stiamo agli inizi. Eccone uno in questa *Piccola antologia di narratori*

¹⁴⁰ «Milano-sera», 12-13 maggio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato «Longino».

¹⁴¹ «Letteratura e arte contemporanea».

nuovi, riunita – a cura, ci dicono, di Oreste Del Buono – nel n. 3 della rivista «Inventario», diretta da Luigi Berti ed edita a cura dell’Istituto Editoriale Italiano. Sono presenti, con un brano o un racconto inedito per ognuno, Italo Calvino, Michele Prisco, Luigi Santucci, Domenico Rea, Raffaello Brignetti, Giuseppe Drusa: nomi più o meno noti al pubblico e alla cronaca di questi anni, oltre che per le opere cui sono legati come vincitori di premi di vasta risonanza e di notevole consistenza. Particolare interesse a questa piccola antologia conferiscono le brevi dichiarazioni con cui ogni autore esprime le proprie idee sul senso del proprio lavoro e della propria ricerca. Non mancano indiscrezioni e primizie sul futuro editoriale dei singoli. Luigi Santucci, ad esempio, trova modo di annunziarci una raccolta di dieci racconti, aventi tutti come protagonista un prete o un frate, che l’autore conta di pubblicare «quando Dio e gli editori vorranno», sotto il titolo di *Lo zio prete*. Dice anche che questa volta sarà un libro completamente serio. Sarà poi vero?¹⁴²

[3] Dice il grande poeta francese Paul Valéry che lo stato dell’ispirazione non è lo stato conveniente per scrivere un poema. Poiché credo nell’ispirazione che Dio ci manda, credo che Valéry è sulla strada buona... Bisogna far riposare la visione del concetto perché essa si chiarifichi... Non credo che nessun grande artista lavori in stato di febbre.

Parole – chi lo crederebbe, dei molti che anche in poesia amano le distinzioni recise e i partiti contrapposti – di Federico García Lorca. La cui crescente fortuna presso il pubblico italiano nell’immediato dopoguerra, e anche prima, giustifica questa seconda edizione, dotata di nuovi testi e commenti, dei *Canti gitani e andalusi* (ed. Guanda) nella bella traduzione di Oreste Macrì e con una nuova introduzione dello stesso sul tema: *Demone e arte in Federico García Lorca*.

[4] Quante volte si sente dire che gli uomini del Rinascimento dovevano essere d’una pasta assai diversa dalla nostra: altra linfa, altro sangue, altre cellule direbbe quel tale; e altre membra, altri muscoli, altra potenza vitale. La sterminata bibliografia su quella civiltà presentava, a quanto pare, una lacuna: non c’erano fino ad oggi uno studio biologico integrale sull’uomo dell’epoca e

¹⁴² A fine paragrafo è riprodotta la vignetta raffigurante Paul Valéry, con la didascalia: «Il poeta Paul Valéry».

sull'evoluzione, pur essa biologica, ma colta nei suoi riflessi spirituali, che ne avevano reso possibile l'esistenza. Tale lacuna appunto ha inteso colmare il biologo Giacomo Pighini con un volume di circa 500 pagine, edito da Guanda: *L'italiano del Rinascimento – biologia e storia del genio rinascimentale italiano*.

In un sogno un capitolo vissuto¹⁴³

[1] «Un artista, uno di quelli per cui le parole esistono prima di ogni altra cosa». Queste parole di Renato Serra rimangono, per chi le sappia intendere nel loro giusto valore, il giudizio più utile sulla poesia e anche sulla personalità di Guido Gozzano. Se non altro valgono a sottrarle al gozzanismo delle rose che non furono colte, alla retorica del «ciarpame reietto» e delle crinoline in cui si specchiò l'amore maldestro di tanti seguaci. Credo che la miglior conoscenza d'un Gozzano intimo cui darà luogo la lettura di questa corrispondenza epistolare con la Guglielminetti (*Lettere d'amore*, ed. Garzanti) confermerà sostanzialmente l'esattezza delle parole di Serra. E insieme permetterà di accertare definitivamente che del «bel romanzo» cantato nei *Colloqui* questo è il solo capitolo effettivamente – e vien voglia di dire, giudiziosamente – vissuto. Chi ne dubitava del resto? Bastava collegare tra loro poesie come *Il gioco del silenzio*, *Il buon compagno*, *Una risorta* e confrontarle a versi e liriche intere della Guglielminetti per ricostruire l'intero capitolo. Ma altre cose interessano di questo epistolario: bisognerà riparlare.

[2] Raccolgo nel presente volume, come dice il titolo, le *Prose varie d'arte* del Foscolo, vale a dire, tranne l'*Ortis*, che sarà pubblicato in volume a sé, quelle opere compiute o abbozzate, nelle quali lo scrittore più evidentemente si è prefisso il fine di una prosa artistica, se pur è possibile distinguere nel Foscolo, meno assai che in altri scrittori, prose artistiche da prose critiche o polemiche.

Così Mario Fubini nella lunga introduzione da lui premessa a questo V volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo (ed. le Monnier). *Prose varie d'arte* o, come suggerisce De Robertis, *Scritti didimei* (è nota la suggestiva distinzione derobertisiana per cui *Ortis* scrisse i sonetti, Foscolo i Sepolcri, Didimo le Grazie). Abbiamo così riunito, come risultato d'un lavoro faticoso e travagliato quanto amoroso, pagine prima disperse o addirittura inedite e

¹⁴³ «Milano-sera», 29-30 maggio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»). Firmato «Longino».

riordinate altre incompiute: pagine che a torto si direbbero minori, in quanto rappresentano piuttosto i successivi umori e fermenti e segnano la graduale maturazione dell'opera foscoliana. Qualche titolo delle opere – compiute e non – raccolte nel volume: *Sesto tomo dell'Io*; *Viaggio sentimentale* (versione dallo Sterne); *Notizia intorno a Didimo Chierico*; *Lettere scritte dall'Inghilterra*; *Saggio d'un gazzettino del bel mondo*.

[3] Con la pubblicazione del terzo volume di prose non narrative l'editore Mondadori ha completato, nei suoi «Classici contemporanei italiani» l'Opera Omnia di D'Annunzio. Sono in tutto, dunque, nove volumi: uno per le *Laudi*, uno per tutte le altre poesie (*Versi d'amore e di gloria*), due di teatro, uno contenente i *Romanzi della Rosa*, uno con gli altri romanzi e novelle e tre di prose varie. La traccia è la stessa seguita, secondo le indicazioni del poeta, per i 48 volumi dell'Edizione Nazionale. Ma di particolare interesse in questa edizione dei «Classici» curata da Egidio Bianchetti, sono le aggiunte in appendice di brani espunti dall'Edizione Nazionale, di liriche virtualmente sconosciute e dei brani poetici compresi nelle opere di prosa.

[4] A una «Collana clandestina», composta di scritti brevi e relativi all'attualità etica e politica specialmente italiana, s'intitola una nuova iniziativa dell'editore Guanda. I testi che verranno via via pubblicati – il primo, imminente, è: *Il prete, oggi* di Carlo Maironi – avranno carattere polemico o di ricerca, a seconda del tipo di interesse. Ecco alcuni titoli delle opere che saranno successivamente pubblicate: *Il neo-fascista* di Enzo Forcella; *Le ragazze da marito* di Alfredo Todisco; *La Chiesa al bivio* di Carlo Maironi; *I dolori del trentenne* di Manlio Cancogni.

[5] Riferibili a un gusto che si direbbe attempato, ma in essi vivi e pungenti, sono i versi che Anselmo Bucci ha raccolto nelle sue *Rime e assonanze* (Tipografia Gregoriana, Milano). Vi si avverte tra l'altro la presenza del senso pittorico di cui l'autore del *Pittore Volante* aveva già dato prova in alcune sue pregiatissime prose.

[6] Come Bruno Barilli, Giovanni Cavicchioli è scrittore del passato dalla musica alla letteratura. Autore di versi, prose e lavori teatrali, Cavicchioli vive

isolato a Mirandola, in quel di Modena. Egli rompe oggi il silenzio con un volume di *Favole*, scritte tra il '39 e il '45, e uscite per conto delle «Edizioni del Castello» di Carpi: favole realistiche e fantastiche, nate dai pensieri dominati della nostra epoca.

[7] Segnaliamo, dalle riviste ricevute:

«Letterature moderne», n. 2: *Salvatore Quasimodo – Preludio sul lessico della poesia d'oggi* di Francesco Flora; *Tolstoi* (nel 40° anniversario della morte) di Ettore Lo Gatto.

«Paragone», n. 15 (arte): *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano* di Roberto Longhi.

«Paragone», n. 16 (letteratura): *Preliminari sulla lingua del Petrarca* di G. F. Contini; *Stato delle persone in Calabria* (sull'opera di Vincenzo Padula) di G. De Robertis; *Riflessioni critiche* (sulla poesia spagnola più recente) di Carlo Bo.

L'alibi radiofonico non serve più agli scrittori¹⁴⁴

[1] È sempre meno vero che «verba volant sed scripta manent». Poteva essere un ottimo alibi con se stesso per lo scrittore intervistato alla radio, al quale veniva di solito raccomandato, con tutta la discrezione del caso, di essere il più possibile «radiofonico». Un alibi che non vale più da quando al RAI ha cominciato a pubblicare questi suoi «Quaderni». Siamo ormai all'undecimo, dedicato alle «confessioni» o interviste con se stessi di scrittori come Sibilla Aleramo, Cecchi, De Robertis, Moravia, Ungaretti ecc. Ce ne sono di abbottonatissimi e discretissimi, specie se richiesti d'un parere sul lavoro dei colleghi diretti. Altri sono largamente disposti a testimoniare, sul conto proprio tanto che non ci sarebbe nulla di strano se in futuro le bibliografie dei singoli si arricchissero, grazie a tale particolare contributo a una critica di se stessi, di questa voce radiofonica: è il caso di Montale e ancora più di Pavese, straordinariamente preciso su alcuni punti nevralgici del proprio lavoro. A titolo invece di curiosità varrà la pena di riferire questa risposta del secondo circa le proprie predilezioni in materia narrativa: «Per me il miglior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica».

[2] Tra i volumi in corso di pubblicazione Le Edizioni della RAI annunziano l'*Inchiesta sul neorealismo* a cura di Carlo Bo.

[3] Uno scrittore scrive cose da pazzi (è solo un eufemismo) su una scrittrice. Poi smentisce tutto quanto pubblicamente affermando di aver scritto in un momento di confusione, eccetera. Qualcuno di buona memoria ci ricorda che lo stesso scrittore organizzò anni fa una mostra non di quadri o di acqueforti, ma di propri scritti polemici, accusa e controaccuse, cartelli di sfida ricevuti e inviati, insulti intimazioni e diffide. Inutile far nomi, anche per non infierire contro chi infierisce abbastanza contro se stesso esponendosi a queste grame figure. L'ultima è di questi giorni: ma è chiaro che non la persona interessa, bensì l'episodio o il

¹⁴⁴ «Milano-sera», 19-20 giugno 1951, p. 3. Firmato «Longino».

costume che l'episodio rivela. Del resto ci sarà sempre qualcuno disposto a trovare tutto ciò divertente, estroso, umorale, inscindibile dall'ingegno (che non saremo noi a disconoscere) dello scrittore in questione; a scomodare, che so?, il Cellini, l'Aretino...; oppure a valersi per propri fini non del lavoro autentico di quell'ingegno, ma dei suoi sottoprodotti più chiassosi, più idonei a far «genere» e magari genere commerciale.

[4] Estate, stagione di premi. A Umberto Saba è stato assegnato dall'Accademia dei Lincei il premio della «Fondazione Novaro», destinato quest'anno alla poesia. Un premio più morale che altro, purtroppo. Intanto il Premio «Strega» sta per approdare alla seconda tornata. Quali saranno i nomi dei rimasti in lizza?

Siamo troppo lontani da Roma per saperlo. Si mormorava di Alvaro, di Rea; ma minacciosissimo è Soldati col suo «marmoreo» *Commendatore*. Il «Saint-Vincent», ben avviato a una ripresa, è quest'anno limitato – salvo errore – alla narrativa. Notizie contrastanti invece sul «Viareggio»; chi lo vuol morto, chi lo vuol vivo secondo la formula nota e con giuria immutata; chi lo vuole differito e a chissà quali mani affidato. Sulla questione del «Viareggio» fa il punto in una nota che a noi è parsa equilibrata Giuseppe Motta nel n. 5 della rivista pisana «La Rassegna»: «Il discorso – egli scrive – investe questioni più generali, di struttura e di legittimità, relative all'organizzazione dell'opinione intellettuale italiana». E aggiunge:

Noi ritenevamo che la cultura potesse continuare le sue lotte restando sul terreno medesimo della cultura, senza ricorrere al braccio secolare dello Stato, delle società anonime, delle banche, senza deformarsi per divenire ignoranza e intolleranza.

L'autore avverte – sarà bene precisare – che la «protesta laica» non è tra le sue intenzioni.

[5] Le mie discussioni sulla poetica degli scrittori, agitate fin dal 1926-28, tendevano precisamente a questo: a veder la storia della poesia innestata in una storia della civiltà, in una storia della letteratura, pur senza ricadere nel vieto sociologismo romantico... Io non so se scriverò una *Storia della letteratura italiana*, tutta filata. In ogni modo, queste raccolte vogliono presentare le linee e

molti particolari di quella futura *Storia*, alla quale i giovani possono far capo per una più distesa e particolareggiata esposizione.

Così Luigi Russo nell'avvertenza ai suoi *Ritratti e disegni storici: Studi sul Due e Trecento* (ed. Laterza, 1951). Dello stesso autore uscirà entro l'anno la quarta serie di tali «ritratti e disegni»: *Dal Carducci al Panzini*.

Stamane ero fanciullo ed or son vecchio¹⁴⁵

Sono una ragazza di 16 anni, provinciale e studente di I Liceo, che da poco ha fatto una impressionante scoperta: ho sempre creduto che i poeti fossero tutti giovani e invece mi accorgo che ce ne furono e ce ne sono anche di anziani e addirittura di vecchi. Come si può essere poeti e essere vecchi? Me lo dica qualcuno di essi per favore. Se vedessi qualche fotografia forse riuscirei a convincermi che è proprio così.

(Nerina B., Fiesole)

È facile rispondere che la poesia è sempre un fatto di gioventù: che è giovane, cioè, indipendentemente dalla fase biologica che il poeta attraversa, fino a quando essa risulta, in ogni senso, vitale. Né mancano i casi di poeti vecchi di anni – per dirla un po' grossolanamente – che restano giovani nella misura in cui la loro poesia è, in modo vitale, la poesia dei loro anni tardi. Questo in definitiva è il senso valido dell'affermazione di uno dei venerabili del surrealismo, secondo cui – nonostante tutti gli esempi in contrario – quel che conta dell'opera dei maggiori poeti va cercato nella parte cronologicamente giovanile della medesima. Ma Breton vedeva nella poesia un'operazione più complessa di quella che normalmente le si attribuisce.

La giovane lettrice, pur spostando la questione dalla poesia alla persona fisica dei poeti, ha dunque toccato un punto che non manca mai di angustiare i poeti stessi: la relazione tra la loro capacità di poesia e la loro possibilità di essere e di risultare «giovani». Peccato che poi chieda al documento fotografico la conferma o la smentita alla propria «impressionante scoperta». E forse Nerina B. non ha pensato che nella maggior parte dei casi un poeta è conosciuto come tale quando la sua giovinezza di uomo appartiene a un'epoca più o meno lontana.

¹⁴⁵ «Epoca», a. II, n. 59, 24 novembre 1951, pp. 4-5 (rubr.: «Italia domanda»). Altre risposte: Mario Bonfantini, Luciano Erba, Franco Fortini, Roberto Rebora, Enrico Somarè, Giacinto Spagnoletti e Giovanni Titta Rosa.

Autoritratto di V. Sereni¹⁴⁶

Recentemente, insieme con altri poeti ermetici, ho sentito parlare del giovane poeta Vittorio Sereni, e ho anche letto qualcosa delle sue poesie. Potrei sapere da lui qualcosa della sua vita, della sua attività letteraria e delle sue idee riguardo alla poesia moderna? Ci conto.

(Dr. Enzo Boldrini, Milano)

La mia vita non presenta episodi di particolare rilievo, salvo quelli che un po' tutti hanno vissuto in un'epoca che oso sperare d'eccezione. Ho molti amici, va detto; alcuni estremamente cari e sicuri. Mi piace poterlo dire in tempi come questi. La mia attività letteraria quasi non esiste, da anni, a meno che per questa non si voglia intendere la quotidiana dispersione in lavori assunti non di propria iniziativa, e di raro graditi, per le solite e ovvie ragioni pratiche. Questo fatto arrischia anzi di compromettere ogni mio «progetto per il futuro» e chissà che io non sia già uscito, senza accorgermene, dal terreno vero e concreto della letteratura. Spesso me lo domando. Credo anzi che mi sentirei davvero sollevato il giorno che ne fossi placidamente convinto: senza dramma, voglio dire. Di solito non gradisco che mi si consideri un «ermetico». Anche se debbo moltissimo ad alcuni poeti che come me passano sotto questa strana e polivalente etichetta. Già; ma oggi sono pochi coloro che ammettono di essere o di essere stati «ermetici». Se me ne difendo è perché penso al modo con cui i miei tentativi furono accolti a suo tempo da quelli che considero, ovviamente, i miei lettori o giudici più intelligenti e sensibili e che non mi ritenevano, nel complesso e in senso stretto, un ermetico. È chiaro che un discorso sulle mie idee (?) riguardo alla poesia moderna potrebbe cominciare di qui.

¹⁴⁶ «Epoca», a. III, n. 82, 3 maggio 1952, p. 5 (rubr.: «Italia domanda»).

Un «si può» che diventa un «si deve»¹⁴⁷

Un vero artista può essere propagandista di una qualunque "ideologia" politica?

(Giuseppe Cristofori, Bagnacavallo)

Nessuna difficoltà ad ammetterlo, direi. Ho comunque il sospetto che sino a non troppo tempo addietro al posto di un *può* la domanda avrebbe contenuto un *deve*. Segno che qualcosa in giro è mutato. Né questo è sottilizzare: vediamo tutti i giorni quant'è largo l'intervallo tra il *potere*, e anche il dovere espresso in forma d'inquietudine, e il *dovere* che da varie parti si tende a imporre.

Sì, in definitiva. Può. Ma niente di più. E purché sappia l'artista (quello «vero» lasciamolo tra le figure imprecisabili), che l'oggetto del suo asserire è estremamente instabile e approssimativo rispetto al nucleo, personale e autentico, che lo spinge a farsi assertore. E naturalmente dovrà aspettarsi che l'oggetto stesso della sua arte venga usato come strumento di quella propaganda. Con tutte le conseguenze che ne derivano. Non ultima, quella per cui il *potere* mutato in *dovere* finisce col costruire metro di giudizio, in mani tutt'altro che delicate, sull'arte sua e sull'arte in generale.

¹⁴⁷ «Epoca», a. III, n. 88, 14 giugno 1952, pp. 6-7 (rubr.: «Italia domanda»).

[La sete]¹⁴⁸

Mi piacerebbe sapere se anche sugli altri influisce, agli effetti dell'estinzione dell'arsura, il colore di una bevanda. Se si vorrei sapere perché.

Non mi pare. Sono anzi tentato di dire che la sete è cresciuta da quando qualcuno ha cominciato a illudere sé e altri che il colore delle bevande possa qualcosa su di essa. Un bisogno che per essere appagato fa ricorso ad altri sensi facilmente muta in vizio. Nel caso specifico l'immaginazione della sete e del suo illusorio appagamento precorre la sete naturale: di fatto si tratta di una versione corrente del vecchio mito delle Danaidi. Non è escluso che pittori, narratori e poeti abbiano qualche responsabilità in tutto ciò.

¹⁴⁸ «Epoca», a. III, n. 91, 5 luglio 1952, p. 5 (rubr.: «Italia domanda»).

[I poeti]¹⁴⁹

Chi sono? Sono poeti. Che cosa fanno? Scrivono. E come vivono? Vivono (facendo tutti più o meno un mestiere)

(Gianni Grandori, Urbino)

Quel che non capisco nella domanda è la implicita distinzione tra tempi più adatti e tempi meno adatti ai poeti. Il fare poesia presupporrebbe in assoluto un clima sociale e morale d'un certo tipo piuttosto che d'un certo altro? Non mi pare. Queste cose non si possono stabilire mentre si vive e si opera: le dice la storia, se mai. E nemmeno questo è vero, visto che la storia ci aiuta a vedere certe coincidenze ma è insufficiente nel dircene le ragioni determinati. Per esempio può tentare di spiegarci come in un certo periodo si sia avuta una certa poesia e non un'altra; ma non è mai del tutto persuasiva nemmeno in tal senso.

Diciamo piuttosto che noi per primi, senza crederci veramente, siamo portati a incolpare del nostro silenzio o di qualche bersaglio mancato il clima e la situazione cui il lettore allude. Tutto ciò può valere come sfogo, come indizio d'una quotidiana debolezza: come una protesta contro la frammentarietà e la discontinuità cui la nostra esistenza è soggetta anche per ragioni del tutto pratiche, contro una inesorabile dispersione d'energie. Capita a tutti di svegliarsi posseduti da una chiara immagine e di non saper più, dopo due ore, nemmeno com'era o cos'era. E di pensare con amarezza che *una volta* non era così. Ma è errato teorizzare o, peggio, storicizzare fatti del genere. La poesia è tra le poche cose che si fanno o non si fanno senza giustificazioni di sorta nel caso che non si facciano. Le ragioni del fare poesia *nonostante*, o del non farne *per colpa di*, sono finzioni

¹⁴⁹ «Epoca», a. III, n. 98, 23 agosto 1952, pp. 7-8 («Italia domanda»). Nel testo originale il riferimento al mittente è elevato a 'titolo': «Vittorio Sereni | (Risponde a Gianni Grandori, Urbino)». Si è preferito collocare l'indicazione in calce alla domanda, come in tre dei quattro interventi nella stessa rubrica, e attribuire allo scritto un titolo di servizio. Hanno risposto alla domanda di Grandori: Cardarelli, Ungaretti, Govoni, Montale, Betti, Titta Rosa, Solmi, Quasimodo, Betocchi, Grande, Gatto, Penna, Sinisgalli, Bertolucci, Parronchi, Sereni, Luzi, Petroni, Caproni, Bassani, R. Rebora, Risi, Zanzotto.

strettamente personali, giustificazioni che uno dà a se stesso, parole che uno si dice in segreto. Non possono essere chiamate in causa.

A proposito di letteratura e industria

Una lettera di Vittorio Sereni¹⁵⁰

Sereni ha scritto la lettera privata che ora – autorizzati dall’Autore cui va il nostro ringraziamento – pubblichiamo. Essa è da porre in relazione al saggio di Mario Boselli apparso sul n. 15 ed in particolare ad una breve nota di *Corridoio* (v. n. 23). Il lettore noterà il suo vivace e utile contributo alla discussione in corso. (*N. d. R.*).

Milano, 16 dicembre '61

Caro Boselli,

no, no scrittore non può, non deve pretendere di essere sempre letto nel senso in cui desiderava esserlo. Ma ecco che io faccio una cosa alla quale sarei normalmente riluttante e la faccio sperando che non appaia una specie di tentativo di sopraffazione. Tento cioè di portare alla sua attenzione su certi punti che mi premono nella *Visita in fabbrica*. Lo faccio seguendo la numerazione delle parti che lo compongono.

I. - Le sirene che una volta suonavano per dare i segnali dell’inizio e della fine del lavoro o per segnare i turni ora non suonano più. Con ciò i padroni pensano di essersi fatto un merito nella campagna contro i rumori. Ma l’iniziativa ha un altro significato. La voce della loro sirena che poteva anche esprimere – e la esprimeva di fatto, essenzialmente, nei tempi dei pionieri – la loro potenza e il loro ardire si è sempre più identificata con la coscienza operaia: pena e fatica, ma anche ribellione, volontà di evoluzione e di lotta.

Vicino alla grande fabbrica ce n’è una piccola, artigianale, rimasta alla fase iniziale del ciclo, che suona ancora la sua sirena fregandosene del silenzio della grande fabbrica.

II. - Ecco qui uno che nella fabbrica c’è per forza o per caso, un borghese, un

¹⁵⁰ «Nuova Corrente», n. 25 (gennaio-marzo 1962), pp. 7-9. La lettera apre la prima sezione del periodico: «A proposito di letteratura e industria»; la seguono: Mario Boselli, *Narrativa sotto accusa*; Giovanni Sechi, *La poesia in un mondo industriale*; Piero Raffa, *La verifica del possibile*.

impiegato che un giorno càpita dall'ufficio nello stabilimento in visita, vogliamo arrischiare: un intellettuale, alla cui ironia non sfuggono gli allettamenti padronali (l'apparato degli svaghi e della decenza, attrezzature sportive, fiori, zampilli...), uno di propensioni filantropiche, umanitarie verso gli operai, portato a un'istintiva solidarietà, ma al tempo stesso respinto e affascinato, incapace di distinguere tra la fabbrica e chi lavora tra operaio e macchina, a causa, se non altro, della propria impreparazione tecnologica, viziato dall'educazione umanistica di vecchio stampo. Si annoierà alla lunga, uscirà stordito all'aperto.

III. - Strana familiarità tra il visitatore e la fabbrica nelle sue zone più vecchie e neglette. Il tasto del passato: storie confuse appena percettibili di operai che hanno lavorato là dentro. Sentimento a buon mercato su di loro, elegia (*fine comune* va però letto, in seguito a una correzione posteriore, *fossa comune*). Inconcludente concordia coi morti, insufficiente riscatto dell'estraneità delle difficoltà di "legare" coi vivi.

IV. - Non siamo stati meno soli per il fatto di esserci mescolati col mondo della produzione, anzi! Fummo più vivi in guerra, anche quando la sacca si chiudeva su di noi. Se non altro perché non si voleva morire. Ma qui... questa lenta morte organizzata.

Perché «Questo e altro»¹⁵¹

Il gruppo di amici che ha preso l'iniziativa di pubblicare una nuova rivista di letteratura e di dirigerla, non ha in sé un grande cemento ideologico a tenerlo unito, né inclinazioni spiccate a enunciazioni programmatiche. Ma proprio per questo: perché non troppo difeso da impalcature o castelli o schedari, dalle sempre mutevoli e nuove sollecitazioni e scelte che la vita, culturale e non, ogni giorno presenta; proprio perché meno protetto da schemi interpretativi generali da usare in comune, può meglio essere in grado di avvertire il pericolo, o forse più modestamente: il disagio, delle limitazioni che ostacolano tra gruppo e gruppo e tra persona e persona la circolazione di un colloquio spregiudicato e responsabile al tempo stesso sui temi di comune interesse e, si può anche dire, di comune destino; o il disagio di una ipocrisia diplomatica, convenzionale, come condizione di quel colloquio; o infine il disagio di rassegnarsi all'ecllettismo, del compiacersi della Babele linguistica, culturale e spirituale come propria della «crisi del nostro tempo», e dell'affidarsi finale, per ciò che concerne più direttamente i fatti letterari, ad un epicureismo discreto e livellatore interrotto da brevi soprassalti di rifiuto: fatti che ci appaiono tutt'altro che estranei alla nostra società letteraria. Lo sviluppo, il progredire del mondo è, sì, condizionato dalla volontà di mutarlo, come dallo impegno severo a conoscere la realtà in ogni suo aspetto, radice ed implicazione; ma anche, crediamo, e sempre nei limiti in cui, parlando dell'uomo, può essere propria la parola «progresso», esso è legato a una sorta di continuità morale, di solidarietà profonda con l'uomo di ieri e di sempre, al rispetto di quella sostanza morale che nel corso del tempo ha alimentato, e dato voce di verità, a speranza, propositi, sacrifici, testimonianze di segno continuamente diverso. Con ciò non si intenda un elogio della «indipendenza», un invito ad un «impegno nel disimpegno», che è assai lontano dalle nostre intenzioni, come conveniente a periodi storici più eroici, per fortuna comune, dei nostri. Nessuno di noi è di fatto «indipendente», se non nel senso in cui lo è ogni libera coscienza, (non da oggi,

¹⁵¹ «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 55-57. Non firmato.

apparteniamo tutti al campo socialista). L'«indipendenza» è una perfetta astrazione, come del resto lo è l'«impegno», quando lo si estirpi da quell'ambito, che gli è proprio, della responsabilità personale, e se ne costruisca una categoria generale a senso unico, e, peggio, qualificante per dimostrare la «attualità» di uno scrittore o di un gruppo di «intellettuali». Non è dunque qui il punto. La rivista di cui intraprendiamo la pubblicazione è una rivista «di letteratura», se letteratura è, oltre che una delle forme attraverso le quali si manifesta a bellezza, la poesia, anche quel modo di fedeltà, di solidarietà morale tra uomini di diverse condizioni, età della storia, sentire, cui prima accennavamo. La letteratura può essere, e qualcuno lo ripete anche in questo fascicolo, una forma di conoscenza del mondo; ma è anche un aspetto, e dei meno trascurabili, del conoscibile, una ricchezza, un valore, della realtà, un itinerario che ognuno ripercorre dall'inizio, ma anche un punto di arrivo, un luogo della verità umana. In questo senso, nella misura di intensità spirituale che supera, nel tempo, le determinazioni del gusto, sorte nella stessa sua storia, così legata del resto alla storia civile, sociale, politica, la letteratura è, tra le immagini umane, una delle più vicine alla fraternità. Alle scelte etiche o politiche che ogni giorno ci impegnano a discriminare in senso esclusivo, verticale, tra le occasioni del bene e del male, la letteratura ci aiuta non ad opporre ma ad aggiungere scelte non meno intransigenti e tuttavia di segno diverso, nell'ordine della qualità umana e intellettuale, secondo l'infinita ricchezza del significato totale del nostro destino. La forza con cui si saprà far valere questo tipo di ragioni, è la forza di una società letteraria, il suo contributo alla società in generale.

Noi viviamo oggi in Italia nella assenza di un'estetica egemonica e perciò ordinatrice; viviamo anche nell'assenza di un serio dialogo tra estetiche diverse. Ragionevolmente, «Questo e altro» si apre quindi la formulazione di un programma ambiziosamente precettivo. Ma non per questo parte senza intenzioni. L'intenzione, il proposito, è assai semplice da dire: sin da questo fascicolo, comincia l'appuntamento per un consuntivo che ci auguriamo preciserà sempre meglio ciò che è valido e ciò che non lo è, ciò che è urgente e ciò che è effimero nella letteratura e in rapporto alla presenza della letteratura nella vita del nostro tempo. Noi sappiamo molto bene che la nuova letteratura non nasce sulle riviste, o, se vi nasce, è per caso. Ma crediamo con convinzione che esista in Italia, una

somma di intelligenze, creative e critiche, notevolmente superiore al contributo globale che esse offrono oggi alla nostra società letteraria. Il contatto con il successo, il cinema, la televisione, il grande mercato di un'industria culturale in sviluppo; l'inquietudine, del resto apprezzabile ma priva di strumenti di misura, di sperimentare nel linguaggio nuove «tecniche della ragione», rendono più grave quello squilibrio e rischiano di farlo precipitare nell'anarchia e nella indifferenza morale. Con tutti i suoi limiti, l'ermetismo ci aveva dato una vera società letteraria, fondata sul presupposto di una cultura sostanzialmente unitaria, e di una solidarietà vivace contro le intimidazioni della non-letteratura che in quel caso si riassumevano nel potere politico della dittatura. Oggi le forze intimidatorie sono molto più articolate, molteplici, proteiformi: la mondanità, la ricerca astratta, la violenza della ideologia e la violenza della non-ideologia, il miraggio cioè di una letteratura «ospite» della società ed irresponsabile verso l'uomo. Far circolare 100 mila copie di un libro, o riempire la sala di sezione di un partito popolare per un dibattito, non appaiono più, se mai lo sono stati parametri decisivi per misurare un vero dialogo. I due narratori più moderni (con lo Svevo) della nostra letteratura contemporanea, il Verga e il Tozzi, sono proprio i due che «non si vendono», ma questo non significa molto se non che l'industria culturale, come sempre accade, non è del tutto allineata con la cultura. Ma se, dunque, per riprendere il nostro discorso, la società letteraria non fruisce nella misura che sarebbe lecito attendersi, della ricchezza di ingegni che è a sua disposizione, se essa è priva, oltre che di chiarezza metodologica, anche di amicizia (noi apparteniamo ad una generazione che queste cose le sa molto bene: le forti speranze e le generose illusioni che erano fiorite con la Liberazione caddero contemporaneamente la declinare e allo sbiadirsi dell'amicizia), ciò è dovuto in gran parte alla troppo scarsa, o troppo superficiale attenzione che, nonostante il frastuono, si porta al problema della verità letteraria in rapporto alla società, alle forze storiche, ai nuovi contenuti, all'«altro» dalla letteratura, e anche alla scarsa disciplina e convinzione con cui si misura o si cerca una gerarchia di valori, una priorità di consensi. Quali sono, oggi, i confini della letteratura, tra l'arcadia e il proclama, il laboratorio e la denuncia, il soliloquio e l'elogio? Tra i molti possibili titoli che questa rivista avrebbe potuto avere, è rimasto molto a lungo, tra gli ultimi ad essere cancellati, «Frontiera»: lo abbiamo messo da parte perché la parola

richiamava un'epoca molto precisa del gusto (uno di noi l'aveva scelta 25 anni fa per il suo primo libretto), e perché essa è stata ripresa e ringiovanita di recente da uno dei protagonisti della politica mondiale; soprattutto, perché «Questo e altro» ci è sembrato esprimere lo stesso concetto in modo più incisivo e dinamico, più apertamente provocatorio. Tuttavia proprio qui, nella domanda che sopra ci siamo posti, quali siano, oggi, i confini della letteratura, è da ricercarsi il tema centrale della nostra rivista, che si propone di organizzare attorno ad esso un libero repertorio di testimonianze d'ogni natura, affidando agli uomini della letteratura il compito di definirne, oggi, limiti, significato, valore. In questo potremmo confessarci illuministi della letteratura: che crediamo nella ragione letteraria. Contrariamente a quanto spesso accade, e spesso con positivi argomenti e risultati, nella storia delle riviste fa parte del nostro bagaglio iniziale una aperta fiducia negli altri, in quelli che sono o saranno i nostri collaboratori, i nostri interlocutori, i nostri avversari.

La grande svolta del '45 impose alla nostra letteratura di aprirsi ai nuovi contenuti, e, nonostante l'enorme confusione che ne seguì, fu quello un processo salutare almeno perché necessario. Nell'altro dopoguerra era avvenuto il fenomeno opposto: il passaggio dalla «Voce» alla «Ronda», da una letteratura di problemi, o se si vuole, di pretesti, a una letteratura di certezze, aprì il periodo più «depresso» della nostra cultura moderna. Oggi noi siamo tuttavia di valutare comprensivamente quelle diverse esperienze: oggi sappiamo abbastanza bene che ci sono accenti di non-poesia di cui è irrecusabile la verità letteraria e poetica, la profonda necessità espressiva, ma sappiamo altrettanto bene che la poesia *non è surrogabile* nella vita dell'uomo. I limiti di una simile dialettica sono, o ci sembrano, ancora da acquisire alla coscienza della società letteraria. È chiaro peraltro che sarebbe illusorio o comunque marginale insistere sia sulle esigenze dei contenuti, dei messaggi particolari, sia sulle definizioni imperative della «libertà» dello scrittore: poiché è in primo piano un'esigenza diversa, aprire la società, la coscienza collettiva alla importanza decisiva dei fatti letterari come gli unici capaci, o tra i meglio capaci, in quest'età di transizione e di novità, di mantenerla in tensione spirituale, in stato di fedeltà alla libertà della vita. Non ci interessano, per il nostro lavoro, i residui, antichi o recenti, delle concezioni aristocratiche, tecnicistiche, poeticizzanti o consolatorie della letteratura, per le

quali la letteratura è soltanto «questo». Ma al tempo stesso ci sembra essenziale ricordare, oggi più che mai, che la verità dell'uomo non si può ricercare senza un margine di rischio verso l'assoluto, di tangenziale alla realtà della «storia». Il prestigio delle potenze ideologiche è tale da indurre molti a formulare estetiche internazionali, gnomiche, già prescrittive della poesia quale dovrebbe essere; ci sembra assurdo. D'altra parte non è neppure tollerabile credere nella poesia e nella letteratura, e operare in esse, senza un preciso ordine culturale cui riferirle. Se la parte della poesia e della letteratura nella vita si configurasse come una specie di pascaliano «pari», proprio in virtù di un simile ordine morale alcuni di noi accetterebbero il rischio. Ma come portare questo sentimento fuori dal cerchio prezioso del privato, dell'edonismo spirituale, trasformarlo in valore fungibile per gli altri?

Gli interrogativi e gli accenni che abbiamo accumulato in questa nota non costituiscono, ovviamente, più che l'incentivo di «Questo e altro», e sono tutt'altro che vincolanti: anzi, poiché la nostra rivista vorrà essere assai meno programmatica ed informativa che di dibattito e di testimonianza, entrano sin da ora in discussione, come un primo nucleo di dubbi e di contraddizioni che i promotori di «Questo e altro» intendono chiarire, nel contesto della nostra società letteraria e della nostra cultura.

Ipotesi o precetti?¹⁵²

[...] Per conto nostro e per tornare al nostro tema il discorso non può qui ripiegare che sulle suggestioni e constatazioni particolari ed elementari, che le «cose nuove» suggeriscono, sulle reazioni individuali che l'esperienza suscita di giorno in giorno: in una parola, sulla sintomatologia. In un certo senso, come il discorso su industria e letteratura dovesse ancora cominciare.

Vittorio Sereni

POSCRITTO

Pignotti ha ragione quando dice che l'industria non è tanto quella che si vede quanto quella che non si vede; ed è vero che oggi si tratta di ben altro che dell'inserimento del paesaggio industriale nel paesaggio naturale. Ma nasce il sospetto che forse proprio all'interno dell'ipotesi di lavoro di Vittorini ci si potrebbe per un momento proporre un'occhiata retrospettiva che cogliesse qualche precedente di cui non si è tenuto conto. Qualcuno s'è pure già trovato a operare in condizioni analoghe, almeno ambientali, ben prima dell'*école du regard* e dell'ultima rivoluzione industriale. Leggevo in questi giorni nell'ottima voce *Rimbaud* del Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea la parte che riguarda le *Illuminations*:

Adesso egli non pensa 'a cambiare la vita' se non rappresentandone all'estremo gli elementi di contrasto... Tutto s'intreccia, il sapore delle parole trasforma in un attimo la direzione del discorso, il dramma si fa commedia o spettacolo pirotecnico... Non se ne hanno impressioni di delirio ma di una dialettica scatenata tra il reale e il surreale... Fra gli orizzonti fumosi e di carbone, ma anche fra le chiare e tenere oasi rinchiusi in quel paesaggio ultracittadino, lo scrittore venne a sentire la propria opera come nel cerchio mutevole di un'adorata e disprezzata, quasi inumana compresenza universale.

¹⁵² «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 61-64. Si trascrive solo la parte del testo non riproposta in *Lecture preliminari*, dove l'articolo ha come titolo: *Intermezzo neocapitalistico*.

Che sia stato anche in questo un pioniere, Rimbaud? Rileggere le *Illuminations* «londinesi» potrebbe fornire qualche indicazione utile al discorso – di suggestioni e di ipotesi, non di precetti – che ci interessa. Perché non ci prova Pignotti o, per restare nella cerchia dei collaboratori del «Menabò» N. 4, Giovanni Giudici?

[*Un ricordo del '45*]¹⁵³

Oggi, 25 aprile, un quotidiano ci elenca alcuni sgradevoli dati di fatto: generali e colonnelli francesi noti come torturatori e massacratori di patrioti algerini furono a suo tempo eroi o benemeriti della resistenza all'invasore e oppressore tedesco. La conclusione dell'editoriale è semplice e chiara: non intesero, né prima né poi, il senso e il valore della Resistenza. La violenza, la persecuzione, la tortura sono il solo argomento, la sola «ragione», ieri dei nazisti, oggi di quelli dell'OAS.

L'aver torturatori e massacratori, per ritorsione o altro, tra le proprie file è stato o è un infortunio ieri per la Resistenza, oggi per l'F.L.N. Non sarà mai un argomento contro di essi.

Questa premessa abbastanza ovvia era necessaria, a scanso di ogni possibile equivoco, nel presentare qui il gruppo di poesie di Alfredo de Palchi che va sotto il titolo di *Un ricordo del '45*.

Non si tradisce nessun segreto di laboratorio precisando che l'autore ne fece una prima stesura in prosa nel '48; e nessun segreto privato, precisando ulteriormente che egli era allora in carcere a seguito di avvenimenti in cui era stato coinvolto, poco più che adolescente, durante il periodo '43-'45. L'attuale configurazione è molto più recente, del '57. Il de Palchi, veronese d'origine, vive oggi negli Stati Uniti. E qui, con la moglie Sonia Raiziss¹⁵⁴ attende alle sorti di «Chelsea», rivista di letteratura. Di lui leggeremo prima o poi, in altre sedi, cose più recenti che probabilmente risentono dei nuovi climi – umani e letterari – in cui l'autore vive da tempo. (Di stampo spiccatamente americano è il tirocinio cosciente cui l'autore si è sottoposto, volentieri portato – oggi – ad attribuire un maggiore «ardimento» alla poesia statunitense rispetto alla nostra - che

¹⁵³ «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 132-133. Recensione ad Alfredo De Palchi, *Un ricordo del '45*, poemetto confluito, come testo d'apertura, nella sua raccolta d'esordio: *Sessioni con l'analista*, Milano, Mondadori, 1967 (cfr. ora Alfredo De Palchi, *Paradigma. Tutte le poesie. 1947-2005*, premessa di Roberto Bertoldo, presentazione di Alessandro Vettori, Milano, Mimesis, 2006).

¹⁵⁴ Qualche anno dopo questo scritto, Sonia Raiziss tradusse in inglese l'intervento critico di Sereni su Williams (*Una proposta di lettura*) in «Prairie Schooner», vol. XXXVIII, n. 4 (Winter 1964/1965), pp. 307-316, col titolo *W. C. W: An Italian View*.

rappresenta invece il suo tirocinio inconscio o piuttosto la sua preistoria. E va detto che non condividiamo talune valutazioni da lui recentemente espresse in un foglio letterario romano su poeti che operano non da oggi in Italia e sul senso del loro lavoro).

«I miei primi versi – ci confida de Palchi – li scrissi nel '46 sul muro d'una cella a Napoli. Non so che cosa dissi sul muro». Sulla sua vicenda personale di allora – una storia confusa di bastonature, sevizie e confessioni estorte, nella quale si trovò sballottato tra forze avverse che non riusciva, allora, a identificare e che avevano per lui un unico volto: quello dell'orrore – non insisteremmo se non per escludere che sia questa una testimonianza di parte fascista e per richiamare l'attenzione sul titolo, mai come in questo caso essenziale alla lettura.

Questo ricordo del '45 procede contromano rispetto a ogni ricordo del '45 che ci sia stato tramandato o che si conservi per esperienza diretta. Non viene dalla parte dei vinti né da quella dei vincitori; gli è precluso il beneficio delle speranze che si accesero allora; e se accenna alla colpa, e al senso di colpa, lo fa entro i termini di un destino sentito come ineluttabile e insondabile, metastorico e anonimo: nello stesso modo con cui la vicenda si svolge senza appigli possibili nella storia – nel senso della storia – o nella passione di una scelta.

Non vede le forze in campo se non come cieche fazioni, di fatto indifferenziabili, e se avverte un dualismo lo avverte, tragicamente, tra il soggetto commemorante e la guerra civile come fatto uniforme e mostruoso. Si tolga quel titolo e cadremo nell'impaccio o nella miseria delle classificazioni, incerte se trattare questi versi alla stregua di un fenomeno post-ermetico su sfondo genericamente kafkiano o, magari, d'un esercizio in direzione pseudo-informale.

Per noi è il profilarsi – l'abbiamo letto in tal senso – sempre più netto e stringente d'una struttura drammatica dentro e attraverso l'informe; il ripullulare dell'orrore, dalla fine della guerra civile e dello sterminio, attraverso le speranze stesse e il loro declino, fino alla guerra fredda.

Un congresso di editori¹⁵⁵

A Barcellona c'è stato un congresso internazionale di editori. Tutti sanno, o credono di sapere, quel che succede ai congressi di categoria: assalto ai rinfreschi e discussione intorno a qualche questione tecnica la cui soluzione tira a far cadere più quattrini nelle casse. Nella Spagna franchista, ufficialmente letargica, sostanzialmente viva e pronta a far saltare le dighe del conformismo (qualcosa in proposito ce lo dicono i minatori delle Asturie), gli editori hanno tenuto un congresso a cui hanno partecipato idealmente gli uomini di cultura di tutto il mondo. Hanno anteposto agli altri problemi quello della libertà di espressione, lo hanno agitato, *in partibus infidelium*, a voce alta, solidarizzando con i colleghi spagnoli e degli altri paesi, Portogallo in testa, il cui mestiere è sorvegliato a vista come quello di un lenone. Il signor Jean Louis Moreau, delle edizioni Larousse, era stato indicato di preparare un rapporto sul tema «Les pouvoirs publics et l'édition»: le conclusioni non erano piaciute e non potevano piacere quasi a nessuno. A nessuno, diciamo, che non fosse franchista, poiché il relatore sosteneva che in nessuno dei paesi aderenti all'Unione Internazionale degli Editori esiste la censura preventiva e che pertanto nessun voto del congresso poteva essere espresso su quel punto. È allora che alcuni adiutori, e tra i primi Alberto Mondadori, Einaudi, Feltrinelli, Flamand e Gallimard, decidevano di bruciare le polveri della polemica contro una troppo patente inesattezza. Valentino Bompiani, vice-presidente di turno, prendeva la parola affermando che aveva avuto «l'impressione che si prova quando si capita in una zona ospedaliera, dove è imposto il silenzio...» Accanto alla relazione ufficiale, dopo una laboriosa e appassionata discussione, ne veniva proposta un'altra, stilata da un comitato ristretto formato da Alberto Mondadori, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, accettata da Valentino Bompiani che era ampiamente intervenuto durante la redazione e, più tardi, anche da Claude Gallimard, Paul Flamand e Kyrill Shabert. Successivamente, le firme di adesione salivano a 50. Questa relazione, che non

¹⁵⁵ «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 140-141. Non firmato.

poteva avere valore ufficiale in quanto proposta oltre i termini di tempo utili previsti dal regolamento, veniva egualmente messa ai voti, ottenendo l'ampia approvazione del congresso. In essa si affermava esplicitamente che gli editori condannavano «come inammissibili, non solamente nei paesi membri dell'Unione Internazionale degli Editori, ma in tutti gli altri paesi del mondo: a) ogni forma di censura preventiva alla pubblicazione dei libri – b) ogni forma di sequestro amministrativo – c) ogni ostacolo che interdice o intralci la distribuzione e la circolazione dei libri – d) ogni limitazione di ispirazione politica o confessionale al libero esercizio della professione di editore».

Il significato di tali dichiarazioni va messo in relazione con il fatto che recentemente il Consiglio dei Ministri Spagnoli, riunitosi sotto la presidenza del generalissimo Franco, ha approvato il progetto di una nuova legge sulla censura da sottoporre prossimamente alle Cortes. Negli ambienti ufficiali franchisti si sostiene che tale legge è molto più liberale di quella già esistente, sebbene sia notorio che persino tre vescovi facenti parte della Commissione che ha steso la nuova legge si sono rifiutati di firmarla. Infatti, pur affermando che viene abolita la censura preventiva per la pubblicazione dei libri, detta legge sostiene in due articoli che 1) per la pubblicazione di ogni libro è sufficiente chiedere un permesso al Ministero dell'Informazione – 2) i direttori responsabili delle case editrici saranno nominati dal Ministero dell'Informazione. Tutto ciò in odio ai più elementari criteri di libertà della cultura. Non sappiamo quanto la netta presa di posizione del congresso possa incidere nella politica culturale del governo spagnolo: è un fatto tuttavia che essa è servita a dimostrare a Franco che il mondo civile è una volta di più schierato contro un sistema giuridico liberticida, contrario ai diritti dell'uomo, contro una macchina di tortura che continua a sgretolare i principi stessi della civiltà. Resta il fatto che, in quella stessa Barcellona caduta proprio nei giorni di un altro maggio in mano alle forze che tuttora detengono il potere politico, un congresso di uomini liberi ha trovato uno spontaneo punto d'accordo nel rifiutare le camicie di forza imposte, come si sa, non soltanto agli editori ma a quanti operino nell'ampio mondo della cultura. Le questioni d'ordine tecnico, categoriale, passavano in secondo ordine di fronte all'esigenza di far argine, di sodalizzare con quegli editori e scrittori spagnoli che sentivano, dopo tanti anni, esprimere dai colleghi di tutto il mondo quelle ragioni cui cercano

disperatamente di tener fede, anche se posti al centro di minacce. Un congresso i cui risultati meritano di essere portati a conoscenza di tutti perché, prima ancora che gli editori, riguarda alcune fondamentali ragioni della dignità umana.

Lettera a un editore portoghese¹⁵⁶

Milano, 12 maggio sera

Caro amico,

mi disturba non chiamarla col suo nome o cognome, ma ritengo di doverle questa cautela.

Stamattina ho fatto appena in tempo a parlarle prima della chiusura del congresso senza riuscire, dopo, a augurarle buon viaggio. Ci siamo persi di vista e io sono andato via quando c'era ancora gente iscritta a parlare. Forse lei è ancora a Barcellona e domani prenderà il treno con sua moglie per tornare il Portogallo. Con calma, mi diceva, con tutto comodo. Teme l'aereo? Non lo so. Teme il ritorno a Lisbona? In coscienza, non lo so. Sua moglie, che l'ha aspettata cinque anni quando ancora non era sua moglie, certo teme per lei. Teme il momento in cui le chiederanno il passaporto, l'arrivo in stazione, il rientro a casa. In questi giorni era silenziosa e schiva, accennava a un forte mal di testa. Deve aver cominciato a trepidare per lei dal momento in cui il suo uomo, non potendo almeno per ora diventare l'eroe nazionale, è diventato l'eroe internazionale – abbiamo detto scherzando. Ha sorriso appena quando le ho fatto osservare che con tanti amici che suo marito s'è fatto un po' in tutto il mondo nel giro di venti minuti scarsi non c'è da avere paura di Salazar.

Ecco: io credo, me lo auguro vivamente per il Portogallo e per lei, e non solo per la sua incolumità personale, anche se questo dovesse costare qualcosa, che Salazar, il suo governo e la sua polizia abbiano altro cui pensare in questi giorni che a punire il signor... di un atto di coraggio. Può darsi che lei tema l'aereo come un rischio inutile. Può darsi anche che lei tema, come un rischio non inutile, il ritorno in Portogallo. Certo non ama le corride. Ci è venuto, malvolentieri, solo perché faceva parte dei divertimenti del congresso. Mi ha dato di gomito mentre prendevamo posto e mi ha detto: – Vous n'avez jamais vu une course aux

¹⁵⁶ «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 141-144.

teaux, n'est-ce pas? Bon, vous allez voir alors ce qui a été la guerre en Espagne. – Era pallido nel dirmi questo, più serio del solito. Me ne sono ricordato il giorno dopo a Tarragona, a tavola, quando un tale che mi stava di fronte mi ha detto: – C'è una sola alternativa per la Spagna. Io non me la sento di precipitare in un'altra guerra civile per diventare comunista o per restare fascista. – Se basta, per dirsi antifranchisti, essere stati qualche mese nelle prigioni di Franco ed essere destituiti, aver perso il posto, essersi dovuti arrangiare, l'uomo che mi parlava era sicuramente antifranchista. O era andato in galera, aveva perso il posto eccetera solo perché catalano e irriducibilmente catalano?

Non ne so abbastanza della Spagna per affermare che in quel discorso appena confidenziale sta la ragione dell'immobilità, del sopore, della rassegnazione in cui è immerso tutto un popolo che ha avuto la sfortuna, una volta persa la guerra civile, di non fare (mi permetta di dirlo sommariamente e brutalmente) la guerra dell'Asse e di perderla. Non ne so abbastanza per affermare che questa mentalità è condivisa quasi universalmente in Spagna: in questi giorni si direbbe che non lo è. Ma quell'argomento mi ha ricordato qualcosa, può bene immaginarlo, un prudente argomento italiano di tanti anni fa.

Ho cercato di spostare il discorso. «L'altra sera – ho detto – ho assistito a una seduta clandestina, una lettura di versi di giovani poeti spagnoli.» «Clandestina?» – mi ha guardato con compatimento e amarezza. Sì, l'avevo capito anch'io. Clandestino laggiù può significare tollerato. Non per questo esclude un certo rischio, alla lunga. Non avevo fatto nomi, ma il mio commensale deve avere capito a volo di quali persone si trattava. Non ho simpatia per quella gente, mi ha detto. Nemmeno io avevo simpatia, prima della guerra, in Italia, per certi ambienti molto simili a quello dove ero capitato. Questo non gliel'ho detto. Avrei dovuto aggiungere che invece, stavolta, mi ci ero trovato benissimo. Era una riunione di gente tutta più giovane di me, salvo la persona che mi aveva accompagnato, o piuttosto trascinato, e due signore o zitelle che fossero, abbastanza anziane, che non dicevano niente e sorridevano. Era stato un giro complicato. A un penultimo piano, in uno stanzone dal soffitto basso, c'era una tavola imbandita. S'è mangiato e bevuto prima della seduta. A un certo punto chiedo notizie di Luis Cernuda, che cosa ne è, se è ancora in Inghilterra come avevo inteso da una sua poesia letta

circa dieci anni fa in una rivista italiana. Come si chiamava quella poesia? Cito, ingarbugliandomi, i primi versi:

*Fuè la pasada primavera
hace ahora casi un año*

e qui una delle due anziane continua:

*en un salon del viejo Temple, en Londres
con viejos muebles...*

Si chiama, mi dice, *Impresión de destierro*. Poi mi guarda e sospira, quasi, queste altre parole del poeta esule:

*«¿España?» dijo «Un nombre.
España ha muerto.»*

Gli altri, i più giovani, non le hanno badato. È possibile che per loro, oggi, l'esule Cernuda conti assai meno che per me e la Spagna, quella Spagna di Cernuda, sia davvero morta senza rimpianto in loro. *España ha muerto?* È certo la premessa di quanto loro scrivono. E anche loro parlano di morte nei loro versi, ma per lo più con violenza, digrignando; non d'estenuazione.

Lei mi ha detto che in Portogallo la vista della corrida è meno atroce, che non si chiude sulla morte del toro. Perché meno atroce? vuole spiegarmi? A dire la verità io mi sono impressionato più al momento del *picador* che non a quello risolutivo dell'*espada*. Quello dell'*espada* mi è parso nient'altro che il colpo di grazia, che libera dalla tortura e dalla pena. Come vede, capisco poco di corride o forse quello che avevo davanti non era un esemplare attendibile. Era, come si dice, una *novillada*, una corrida di tori e toreri novelli. Ma questo della corrida con morte e dell'altra senza morte del toro è un punto da chiarire. Così sotto Franco e sotto Salazar...

La persona che mi aveva trascinato quella sera alla lettura «clandestina», una vispa signora italiana sempre presente ovunque ci sia odor di bruciaticcio, mi ha detto che sotto Salazar è peggio. A prescindere da *picadores* e *espadas*, o proprio all'opposto che per le corride. Quella signora partiva il giorno dopo in aereo per Lisbona e *infatti* non passarono molte ore che da un giornale inglese tolto dalle

mani di Giulio Einaudi, seppi che a Lisbona c'erano stati disordini, che la polizia aveva sparato sui dimostranti... Sono corso da lei, eccitato e, debbo dirlo, anche un po' divertito della strana tempestività della mia irrequieta compagna di poche ore prima. Lei non ha battuto ciglio alla notizia. Pareva che la conoscesse già o la prevedesse. Vede, caro..., lei di solito è serio e composto. Tutt'al più dà un colpetto alla spalla o al braccio dell'interlocutore per appoggiare un argomento di cui è convinto. Infatti quella mattina, intanto che lei parlava, il silenzio ammirato che le si andava formando attorno in un auditorio folto e sempre più attento, morbosamente attento addirittura, era rotto ogni tanto da scoppi d'ilarità. Lei stava elencando dei fatti con una faccia tutta seria e infinitamente allusiva. Non si è mai riferito a istituti, enti o persone. Non ha mai detto, per esempio, *loro*. I fatti, soltanto i fatti, erano il soggetto del suo discorso. Eppure da quell'elencazione di fatti era come se il calco della dittatura prendesse corpo nell'aria del salone. Nel sottinteso, staccato dal sottinteso e portato alla luce, messo sotto gli occhi di tutti, si delineava il profilo laido e buffo del tiranno: anzi, del Tiranno, nell'implicita farsa, nell'istantanea parodia della dittatura. Questa è stata la prima cosa esaltante, quel suo ilare, non volutamente ilare coraggio; la faccia ilare della libertà che parlava in lei, con le sue parole precise. All'inizio del suo intervento ho equivocato, pensato a una professione di lealismo. Lei ha cominciato calmo calmo dicendo che no, in Portogallo non esiste censura preventiva sui libri. Fuorché, ha aggiunto dopo una breve pausa, sulle opere di contenuto politico e sociale...

Noi, cioè lei, tanti altri e io, siamo diventati amici a partire da quel momento. La notte precedente si era discusso a lungo – in un gruppo di italiani e francesi che di lei non sapevano niente o tutt'al più conoscevano la firma in qualche rara carta d'ufficio – dell'atteggiamento da tenere il giorno dopo, quando sul tappeto del congresso sarebbe stata gettata la questione della censura. Messo da parte ogni dovere formale d'ospitalità e di riguardo, ci si era preoccupati di non compromettere quei due o tre editori spagnoli che avrebbero potuto pagare più o meno duramente i nostri facili interventismi e ogni nostro troppo comodo zelo. Qualcuno si sarebbe limitato a chiedere, con l'aria più ingenua di questo mondo, come mai il tale o talaltro libro, da tempo ceduto in Spagna, non avesse ancora visto la luce. Si sarebbe poi cercato di gettare le basi per una mozione da far votare nei giorni successivi: un venticello da immettere nelle quiete aure del

congresso, uno spiraglio nella rosea cecità della relazione ufficiale. Bisogna dire che Valentino Bompiani, quella mattina al tavolo della presidenza, si portò subito su posizioni più avanzate rispetto al programma minimo della notte prima. Lei ricorda certamente gli accenni al silenzio delle zone ospedaliere e poi la conclusione sul *free flow of words*. Quello è stato l'avvio e il resto è soprattutto cosa sua e del quasi divino impreveduto che per venti minuti circa ha avuto come faccia la sua faccia e come nome il suo nome, entrambi noti fino a quel punto a buona parte degli astanti. Venuti a Barcellona un po' per adempiere a una necessità di rappresentanza un po' per cogliere un anticipo di ferie, ci siamo di colpo trovati a vivere una congiuntura, in una serie di fatti e discorsi disparati e anche minimi che trovavano istantaneamente il nesso tra loro un po' per logica un po' per ispirazione. Mi ricordò di Barcellona come una di quei rari momenti in cui sembra di assistere, sul vivo, all'operare della storia. Esagero? Ho detto *sembra* e del resto lei mi autorizza. Mi ha autorizzato dal momento in cui, quasi al termine del suo intervento, ha citato quelle parole di Pessoa: «Di tutto può valere la pena purché l'anima non sia piccola» e ha aggiunto: «Io non voglio dire di avere una grande anima, ma spero di non averla tanto piccola da impedirmi di dire chiaro le cose che sto dicendo». Sarà stata la mozione degli affetti, e difatti l'uditorio si arroventò, ma cadeva così a proposito in quelle ore della Spagna. Nei giorni successivi, dopo che ci siamo conosciuti di persona, ho notato che lei non tanto era orgoglioso dell'entusiasmo suscitato nei presenti, quanto della «tecnica» con cui aveva condotto il suo intervento. Dato il rischio per scontato, ha portato la mia attenzione sull'obiettività e concretezza di quanto aveva detto, sul silenzio in cui aveva lasciato l'evidente analogia tra situazione portoghese e situazione spagnola, sull'assenza di commento, da parte sua, alla serie delle precisazioni effettuate, sul margine ridotto di impugnabilità concesso a quanti intendessero valersi del suo discorso per nuocerle e metterla sotto accusa. Da buon imprenditore-editore teneva chiaramente a concludere e a convincermi che se rischio era, era un *rischio calcolato*.

Non c'è da meravigliarsi se la febbre che per qualche giorno ha preso una parte di noi è stata oggetto di sorriso e commenti ironici. Peggio, si è detto che con scarso senso di opportunità e con gusto molto dubbio si era fatta della politica a spese altrui e trasformato in una specie di comizio un pacifico congresso di

editori; che si è recato un danno grave ai nostri ospiti spagnoli; che del resto l'abolizione della censura preventiva era già allo studio delle competenti autorità (...); che in ogni caso la mozione, poi votata, non avrebbe ottenuto alcun effetto concreto, causando se mai irrigidimento. A queste obiezioni si risponde con una domanda: si poteva accettare la relazione ufficiale, che escludeva o taceva l'esistenza della censura preventiva in tutti indiscriminatamente i paesi rappresentati al congresso, senza fare con ciò della politica, e per giunta una equivoca e compiacente politica di connivenza? Bisognerebbe in tal caso dimostrare che il silenzio è meno politico della denuncia. Al congresso si è parlato in termini strettamente tecnici di censura e di censura preventiva in particolare, ma l'accento era commosso: spostava la questione, la faceva entrare nella congiuntura iberica, conferiva a chi ci si appassionava un'aria un po' buffa, d'accordo, di cospiratori a buona mercato, d'accordo anche su questo. Lei è al centro – non a buon mercato, purtroppo per lei – dell'aria di quei pochi giorni in cui alcuni di noi hanno avuto il privilegio di ritrovarsi dentro una dittatura essendole contro, a guardarla dal di dentro stando dall'altra parte: di sentirsi ringiovanire nella maturità dell'esperienza fatta... L'accento è venuto da lei e a lei soprattutto mi riferisco parlando di accelerazioni improvvise della storia. C'è un senso più sottile nel sentirsi ringiovaniti di alcuni, il senso che viene dall'improvvisa e in parte potenziale «gioventù» della situazione spagnola, che fino a ieri appariva incancrenita e decrepita. Mi lasci riguardare per un momento dalla nostra parte questi giorni che abbiamo vissuto assieme tra le ramblas e il Tibidabo, la collina di Montjuich e la Piazza di Catalogna, tra il quartiere gotico e le architetture di Gaudí. Come risulta oggi più intenso tutto ciò di quanto ci si poteva aspettare. Solo un amore che si fosse acceso in noi da quelle parti ci avrebbe immessi con tanta forza dentro una città e ne avrebbe a tal punto dilatato i dintorni... E si può stare anni e anni con lo scontento dipinto sulla faccia, odiosi a sé e agli altri, inerti, inconcludenti, stupidamente tristi, col sospetto per giunta di una compiacenza in ciò, a ruminare sulla propria tristezza: fino al giorno in cui qualcosa accade a dirci che tutto ciò non era poi così negativo o solo negativo, che era bisogno del qualcosa che oggi si sa che cosa è e di cui prima non c'era sentore o non vedevamo che stava a due passi. La gioventù di questo momento della Spagna e, a quanto pare, del suo Portogallo è il senso che laggiù tutto ricomincia,

forse, anche e soprattutto per noi, proprio al punto in cui ci era parso a suo tempo di cominciare. L'impressione di arretratezza che fa dire come prima cosa a chi arriva in Spagna che laggiù tutto è fermo a venti o trent'anni fa, si è come improvvisamente ribaltata sulla potenziale gioventù di ora, su quest'altro *rischio calcolato* – eguale e contrario alla calcolata tolleranza dell'ipocrisia ufficiale – che la volontà di risveglio della Spagna ha tutta l'aria di diventare da un momento all'altro. E dovrà pure accendersi, oltre il sospetto verso alcuni compagni di pena – snobismi barricaderi, bohème di sinistra eccetera – oltre la funesta identificazione della giusta causa con la faccia di qualche suo esponente meno amabile, dovrà pure accendersi lo sguardo del mio compagno di tavola tarragonese... Perché evidentemente c'è di tutto nella gioventù della Spagna, anche quella parte di vizi che conosciamo per esperienza diretta e con cui sempre, dopo, c'è da fare i conti.

Questa gioventù lei l'ha passata da un pezzo, dal tempo della terrificante *corrida*, o piuttosto ha saputo conservarla fin qui aggiungendole una consapevolezza, e quella tecnica *sui generis*, fatta di astuzia e chiaroveggenza, di cui si compiace più che del coraggio. Non so davvero fino a che punto, al momento di rifare le valigie per Lisbona, lei preveda che cosa possano costarle quei suoi venti minuti. Sarei pesino portato ad attribuirle un eccesso di fiducia nella sua esperienza temprata a ben più aspre prove; e a commuovermi su questo, a stare in pena per lei, a temere che magari di pochissimo lei abbia sbagliato i suoi conti. Ci ripenso e concludo che, se non altro, lei non si fa alcuna illusione, che quello che ha detto voleva dirlo, che non ne sottovaluta, come non ne sopravvaluta, le conseguenze.

Rileggo questa lettera fino a questo punto e un po' mi vien fatto di dire che anch'essa è un rischio calcolato, non per me naturalmente, bensì rispetto al danno che potrebbe portarle, pur sapendo che lei mi approva da lontano. Mi domando infine che cosa mai sarà di tutto ciò tra pochi giorni, gioventù della Spagna e illusoria gioventù di noi già ripartiti dalla Spagna. Ci resterà l'orgoglio di avere assistito e un po' *partecipato*, attraverso il formarsi d'una corrente d'opinione non spregevole dentro l'ufficialità di un congresso internazionale? Tutto qui, tra pochi giorni? Si fa così presto a voltare pagina, a passare a futili inquietudini, meschine rabbie...

Meglio stringersi al senso più semplice di questa lettera, che è la gran voglia di parlare di lei, di dire il suo nome e indirizzo, di quell'uomo di Lisbona che è un uomo davvero e che vorrei che tanti e tanti conoscessero.

La ricordo con grande affetto. Suo

Vittorio Sereni

Dialogo con un lettore¹⁵⁷

- Dunque, siete già incorsi nel primo infortunio epigrammatico...
- Sarebbe a dire?
- Ecco qua:

La differenza è minima? Se vuoi.

Ma differenza è.

Questo e altro per voi.

Questo e altro per me.

– C’era da aspettarselo. Nemmeno il nostro amico Franco Fortini, disposto a battersi e a perire per altre cause, rifiuterebbe la morte in cambio della possibilità di emettere, *in extremis*, la sua battuta.

– Ma in fondo cosa significa «Questo e altro»?

– Forse non ci basteranno i non molti numeri o anni di vita della rivista per venirne a capo. *Questo*, una volta sarebbe stato «la letteratura»; *altro*, col solito salto qualitativo, la poesia, anzi: la Poesia. Oggi nessuno penserebbe a un dualismo del genere. Oggi, o meglio ieri sera. Fino a ieri sera infatti *altro* poteva genericamente intendersi «altro dalla letteratura». Ma oggi è già diverso... si sarebbe indotti a pensare a qualcosa come a una superletteratura, una nuova Forma indefinita che ci sfugge. Meglio dunque adottare l’epigramma fortiniano, che riportandoci alle posizioni di ieri sera vale come un monito a non lasciarci invischiare nella dubbia congiuntura.

– Nell’altro numero uno di voi ha operato una distinzione tra «chi agisce al di qua di una interpretazione e definizione del proprio tempo sentendosi e vedendosi nel proprio tempo, ma lasciandone interpretazione e definizione al posteriore – o simultaneo? – intervento della storia» e «chi storicizza a priori, per così dire, se stesso e il proprio tempo in una interpretazione e definizione in cui si fa, oltre che una base di propulsione, uno strumento».

¹⁵⁷ «Questo e altro», n. 2, 1962, pp. 5-7. Non firmato.

Voi da che parte siete?

– Ci pare evidente. Ad ogni modo, non ci preoccupa, anzi ci aiuta a tener vivo il rapporto tra i due termini, la presenza in questo numero di uno scritto come quello di Giovanni Giudici in cui si manifesta una scelta della seconda «posizione», del tutto in armonia con quella espressa nell'epigramma.

– Vorrei poi sapere che cosa veramente pensate. Prima lasciate che si parli di Zola nel labirinto, poi – a quanto vedo sfogliando le bozze di questo numero – lasciate che altri dica, in pratica, che Zola nel labirinto non c'è mai stato; o addirittura che c'era entrato invece Maeterlinck.

– Crede che al pubblico che ha assistito a suo tempo al film si potrebbe rivolgere utilmente la domanda che lei ci pone? È quanto dopo tutto cercavano, l'effetto che si proponevano i responsabili del film stesso. Dica piuttosto che prendendo ancora a pretesto *Marienbad* non siamo al passo con le regole dell'industria culturale, che tra altri requisiti positivi e negativi esige la pronta deperibilità del prodotto. Non abbiamo cioè ancora imparato la lezione di Stockhausen, per il quale, stando a recenti informazioni di Montale, è *ibrido* «il desiderio dell'artista che l'opera sopravviva al suo autore».

– A quanto mi sembra di capire, vorreste fare qualcosa contro l'industria culturale...

– Magari... ma non siamo noi gli untori che spianteranno Milano. Forse si potrebbe tentare d'ottenere che qualcuno tra coloro che denunciano l'esistenza di quella industria si comportasse in modo da non industrializzare la propria denuncia o almeno che non fosse poi così pronto a reclamare la piena applicazione delle regole di quel gioco quando in gioco è egli stesso in persona con l'opera propria. Basta poco per capire come il gioco abbia anche un'altra faccia, che assomiglia troppo a troppe facce di troppi autori, promotori oltre che cointeressati.

– Vedo che stiamo uscendo dal seminato. Ma ho un sospetto. L'anagrafe parla chiaro per ognuno di voi... Tra i movimenti psicologici, tra gli incentivi della rivista non ci sarà per caso una specie di difesa biologica?

– Cosa vuole, per partecipare bisogna capire e noi vorremmo *ancora* capire.

– E così parlate anche voi di industria e letteratura, siete già in Arcadia e non lo sapete. Continuerete anche voi a discutere di quel tema fino alla noia?

– Un momento. Noi siamo d'accordo con Carlo Bo quando a questo proposito osserva che si sceglie l'Arcadia ogni volta che si vedono i problemi delle cose prima di avere esaminato le cose stesse... è quanto vediamo accadere ogni giorno attorno a noi. Ma Bo scrive anche, più avanti, che toccherebbe un po' a tutti noi far sentire la perenne attualità dei problemi di fondo, «dei primi problemi, su cui si è fatta calare una zona d'ombra e di silenzio». Proprio a lui, all'impassibile testimone della critica letteraria (sostanzialmente disilluso e amaro; e di colpo giudice severo nell'allusione all'ineffabile sottinteso della storia letteraria che «vede un campo diverso, completamente diverso»), proprio a lui vorremmo osservare che anche da questo angolo ci si può domandare «da dove veniamo, perché viviamo, perché passiamo sotto l'arco del dolore» e – per chi la intraveda o cerchi di scorgerla – «com'è l'immagine di Dio». Si tratta di cose che ci stanno attorno, prima che di problemi, se lo scomparso Pedro Salinas, nello scritto che qui riportiamo – datato, più datato di quanto non dica la sua datazione probabile –, era indotto a scoprire nella realtà «manifatturiera» della terza fase della realtà e del mondo, di un mondo «la cui ricchezza, complessità e varietà superano di gran lunga qualsiasi anteriore mondo conosciuto».

– Ma Salinas era ancora al punto della scoperta, a quanto vedo scorrendo lo scritto, anzi dello sbalordimento entusiasta. Voi invece siete addirittura alla poesia «tecnologica», cioè al «problema»...

– Se allude al titolo del saggio di Pignotti, si sbaglia. A parte che oggi le pseudo-cose in forma di problemi rientrano inevitabilmente tra le cose e che di esse si debba tenere conto proprio nell'esame cui ci richiama Carlo Bo, ci sembra che Pignotti si limiti alla constatazione o, se preferisce, alla rilevazione e descrizione senza nulla problematizzare. Naturalmente ci lascia perplessi: primo, perché per quanto giustificata possa apparire la misurazione del grado tecnologico presente nel lavoro di X o Y è inevitabile che la figura poetica e la necessità poetica di X e Y escano alterate, a volte ridotte a volte dilatate, da tale misurazione; secondo, perché una radicata convinzione rende a noi inconcepibile che un poeta non nutra «soverchi interessi per la poesia come tale» o che il concetto di funzionalità possa essere sostituito (in assoluto, senza scarto o margine) a quello di bellezza...

– Sicché vi compromettete in dibattiti o piuttosto discettazioni del genere, illudendovi di mantenervi intatto il metro del *bello* e del *brutto* in poesia e in qualsivoglia altra espressione d'arte?

– Non esattamente, pur convenendo che il dire *bello* e il dire *brutto* di qualcosa rappresenta oggi non più che un imperfettissimo mezzo di difesa rispetto alla pressione dell'*estraneo*. Ma vorremmo tenere fermo questo punto: che all'operare dello scrittore non può non essere implicito *anche* l'interesse per la poesia come tale e che il «concetto di bellezza» (per quanto logoro, ironizzabile, soggetto a intimidazioni sia questo improprio e vecchissimo termine) non può non essere sottilmente intrecciato ai progetti di chi opta per il «concetto di funzionalità». A meno che non ci sfugga una qualche contraddizione che davvero non lo consente e siamo perciò vittime di una astrazione, del miraggio di convivenze impossibili.

– Infatti qui Gatto e là Pignotti.

– Aggiunga pure Solmi e Fortini, Ferrata e Curi e così via. Non vediamo in ciò nessuna convivenza impossibile. Non ha ancora senso, per noi, non vuole averne, né il dibattito generazionale né quello tra *vecchio* e *nuovo*, o meglio il dibattito impostato su questi termini. Vediamo il criterio di «novità» come essenzialmente psicologico, come un movimento interno alle ragioni di lavoro di uno scrittore, come illusione e incentivo indispensabili al suo operare e come tali autentici. Come metro critico-estetico non ci interessa se non in quanto ravvisiamo in esso la fonte di tante confusioni e manipolazioni. Il discorso che Gatto fa qui esclude la fruizione diretta, è in un certo senso irriducibile e indiscutibile, non è pedagogico quanto più è complementare al soggetto che opera. Si vorrebbe recuperarne il fuoco avvampante delle ragioni di fondo, e solo come tale, come energia e passione, comunicabile, trasmissibile; e che serpeggiasse tra le distinzioni di Pignotti e in ogni altra sorta di rilevazione e descrizione operata nel settore. Del resto, quanto di non compiuto sta in questa risposta proprio Gatto lo dice lucidamente anche per noi quando della poesia avverte che «tenta di imprigionare il suo autore, di asservirlo alle sue risoluzioni, di immobilizzarlo tra gli eletti»; aggiungendo poi che il poeta «è un moralista e deve valersi del suo moralismo, umiliare il dirigente ch'è nella sua cultura».

– Esiste un rapporto tra quanto dite ora e una malcelata ostilità verso l'atteggiamento «scientifico» in ordine alle cose dell'arte che mi pare di avere

notato in quella specie di dichiarazione anonima del primo numero? Va interpretato in questo senso l'accento alla sperimentazione del linguaggio di nuove «tecniche della ragione»?

– Non si tratta propriamente di ostilità, ma certamente di sospetto. Verso quella tendenza sempre più chiaramente individuabile (e lasciamo stare, per ora, se si tratti o no di un riflesso dell'industria culturale) per cui lo scrittore si dimostra sempre più «legato alla persuasione che chi scrive non sia l'uomo, ma appunto “lo scrittore”; che colui che dipinge non sia l'uomo ma “il pittore”...» Lo diciamo con parole tolte dal discorso che Enzo Paci svolge in questo secondo numero a seguito di alcune considerazioni affacciate nel primo. Vorremmo aggiungere che a muovere il nostro sospetto sta la sensazione che le opere, poetiche o narrative o pittoriche e così via, sempre meno vadano *comunicando* e sempre più vadano emettendo *comunicazioni* d'ordine estetico-letterario destinate a esaurirsi nella registrazione e iscrizione in questa e in quella poetica o in una astratta storia delle forme...

– Potete spiegarvi con un esempio?

– *Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons // avec les gestes piteux et les regards tristes des semaphores sous le pluie.*

– State scherzando. Questi sono vecchi versi di Blaise Cendrars, citati da Elémire Zolla e ripresi da Umberto Eco in un saggio del «Menabò» n. 5. E Cendrars è morto.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), vv. 429-430 (cfr. Id., *Du monde entier au coeur du monde. Poèmes*, Paris, Denoël, 1957, pp. 35-53, a p. 52). I due versi sono citati da Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959, p. 76: «guai a soggiacere al gusto macabro che dettò i versi di Blaise Cendrars: “Toutes les femmes [ecc.]”» (significativamente, nella sezione intitolata: *Industria e Letteratura*, parte V; il volume è ora riedito in Id., *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a cura di Grazia Marchianò, Venezia, Marsilio, 2015). Il saggio in cui Eco riprende Zolla è *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, «il menabò», n. 5, Torino, Einaudi, 1962, pp. 198-237, a p. 212: «quei versi che a Zolla parevano un tragico esempio di gusto macabro: “Toutes les femmes [ecc.]” potranno apparire forse per quello che sono: il tentativo poetico di riprendere in termini umani un elemento del paesaggio urbano che rischiava di rimanerci estraneo; il non ridurre il semaforo al meccanismo quotidiano che dirige i nostri passi, ma un saperlo guardare sino a che sappia assumere pregnanza simbolica; ancora, un imparare a parlare del proprio mondo sentimentale non esprimendolo in immagini che si sono consumate attraverso l'uso fattone dalla “maniera” poetica, ma rivestendo l'emozione di una nuova immagine, cercando di educare la immaginazione a nuovi riflessi. | Insomma: un tentativo di riconoscere l'oggetto, di capirlo, di vedere quale spazio potrà assumere nella nostra vita di uomini, e una volta compreso, un saperlo piegare a un uso nostro, quello metaforico, anziché piegarci noi unicamente ad esso. Il macabro che impressionava Zolla non risiede nel richiamo al

– Il fatto è che quei versi non sono ormai più versi di Cendrars o di chiunque altro, bensì *un esempio* tra i tanti del discorso di Eco: «tentativi poetici di riprendere in termini umani un elemento del paesaggio urbano che rischiava di rimanerci estraneo; il non ridurre il semaforo al meccanismo...ma un saperlo guardare...» eccetera. *Tentativo, non ridurre, saperlo guardare*. Altrettanti esempi di quelle comunicazioni di ordine estetico-letterario in cui va identificandosi il rapporto tra testo e lettore e del rovesciamento tra il fatto espressivo e il discorso che lo concerne; o più precisamente, della soppressione dei termini elementari di quel rapporto e della trasformazione dell'opera, aperta o no, in stazione emittente di nient'altro che comunicati d'ideologia letteraria.

– Per restituire quei versi all'autore preferireste leggervi «il sentimento disperato che Cendrars ha dei propri amori svaniti»?

– La lettura o piuttosto l'uso (*tentativo, non ridurre, saperlo guardare*) che Eco ne fa, non è certamente banale; ma la banalità del sentimento eccetera non è banalità di Cendrars, è banalizzazione (consapevole, cioè ironica) di Eco.

– Voi come leggereste questi versi?

– Non interessa ora e nemmeno Eco, crediamo, voleva dare una lezione di lettura. È solo per dire come sia indicativa di un atteggiamento più generale, e implicitamente riduttiva, l'esemplificazione di Eco, ottimo didatta e descrittore finché si tratta di «stabilire le condizioni di possibilità di un certo atteggiamento delle poetiche contemporanee» e bravissimo a prevedere ogni possibile obiezione a tale atteggiamento, compresa quella della labilità e del rapido scadimento a maniera delle espressioni che sorgano in un ambito esclusivamente dominato dall'avanguardia esplicita e perenne; ma improvvisamente approssimativo, imbarazzato o troppo disinvolto, essenzialmente impartecipe, troppo interessato a classificare e «manovrare» il fenomeno più che viverlo, non appena il suo discorso sfiora l'operare specifico e concreto dello scrittore e dell'artista. Ecco allora il metodologo mutarsi in precettore e il discorso spostarsi su un grezzo dualismo tra «situazione da descrivere» e «strumenti espressivi», come se la

semaforo; risiede nel sentimento disperato che Cendrars ha dei propri amori svaniti, che pare non gli abbiano lasciato nulla se non desolazione e rimpianto. Ma questi sono affari suoi. La poesia ha compiuto la sua operazione di recupero e ci ha offerto la possibilità di un nuovo paesaggio» (il saggio è subito confluito in Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 229-284, il brano è alle pp. 248-249). Cendrars morì nel gennaio del 1961.

situazione da descrivere fosse obbiettivamente e universalmente identificata e facessero del pari identificati, in anticipo, gli strumenti idonei alla descrizione. Come se si trattasse di un tema da svolgere e mettere in bella e del modo migliore di svolgerlo e trascriverlo... A noi sembra che nessuno scrittore o artista operi a questo modo. E cioè, se proprio di problemi si deve parlare, il problema, o il tema, non si pone in questi termini generalizzati; ma in forme particolari, di origini persino futili, estremamente instabili in uno stesso autore.

– Se non ho inteso male, voi alludete, paventandola, a una estetica ferocemente (per modo di dire) chiusa dell'opera aperta. Non vi sfiora il dubbio che il vostro atteggiamento assomigli per troppi aspetti a quello semplicistico e retrivo degli avversatori degli *ismi*, dei cattivi lettori e laudatori del Pascoli, dei fischiatori di Strawinski che spregiavate tanto in gioventù? Di tutti coloro che inalberano lo slogan facilone *fatti e non parole*, cioè risultati e non teorie?

– La domanda era prevista. Ma il quadro ci sembra profondamente mutato da allora, infinitamente più complessi i rapporti, e gli *ismi* di cui si parla ci appaiono come semplici interpunzioni nel discorso dei direttori della coscienza estetica, viti e bulloni intercambiabili nelle loro intelaiature raziocinanti, che tendono a sovrapporsi o addirittura a sostituirsi ai prodotti come prodotti esse stesse, avendo per accessori e parti di ricambio ciò che comunemente è inteso come prodotto.

– Noto in voi una specie di aria nauseata nell'accennare a questa situazione. Pensate di sopperire con la non bene identificata «ragione letteraria» di cui discorrevate l'altra volta? Vorreste ripartire da zero?

– Sappiamo che non è possibile. È forse possibile, invece, spostarsi con la volontà di comprensione in una zona apparentemente arretrata rispetto a quella oggi normalmente battuta, «dove la poesia non si deduca da un'altra o contro un'altra; non sia un oggetto che intrattiene rapporti con altri oggetti; non sia la cristallizzazione di uno scambio di merci, ma una relazione tra uomini».

– Auguri. Posso farvi notare che questo è ancora parlare di *questo*?

– È pur sempre il nostro modo di parlare veramente di *altro*.

Senza vantaggio?¹⁵⁹

«Un fiore / un fragilissimo fiore / sarà la nostra fede / e non perché / deboli / non abbiamo / scelta / ma perché *al colmo / del mio potere / rischiai ciò che dovevo*»: questa splendida immagine di W. C. Williams, così poco transigente, così limpidamente emblematica, e ultimativa nella sua dolce purezza, che leggiamo più avanti ne *L'asfodelo*, può essere assunta a principio e cardine del discorso sulla poesia che dopo gli accenni episodici contenuti nel n. 2 (Salinas, Gatto, Pignotti, il Dialoghetto iniziale) si alimenta ora degli scritti e dei versi che precedono?

A noi l'immagine del Williams, che fonde in una mirabile endiadi la profonda e semplice carità della bellezza con un richiamo immediato e altrettanto profondo al sentimento di responsabilità, sembra assai pertinente. Giacché, se uno dei nostri temi dichiarati consiste nella necessità di *poter* riconoscere alla letteratura e all'arte una creatività inderogabile, una «tensione», espressiva di valori anche intimamente etici, «storici», questo non significa per nulla credere nel privilegio del poeta, o attribuirgli una aristocratica o carismatica esenzione dagli impegni del tempo, metterlo al di sopra o al di fuori della «cultura» di cui si alimenta e che, in ultima analisi, per la sua parte elabora ed istituisce. E se mai il contrario: essendo per noi il lavoro letterario con le sue connaturali possibilità di poesia, sostanzialmente un campo di forze, aperto a esperienze diverse, inserito in un «tempo» ove non è consentito, pena la loro stessa vanificazione, prevaricare sull'uomo e sulla sua autentica vocazione di vita.

Rischia, per nostro conto, di sfuggire al senso concreto della polemica che si è riaccesa vivacemente in questi ultimi tempi sulle letteratura e sulla poesia, chi non rifletta sulla osservazione, forse perentoria ma oltremodo chiarificatrice, del nostro Giovanni Raboni («L'approdo letterario», 19): «*Oggi la discussione centrale da fare, il punto dello scandalo, non è pro o contro un certo tipo, una certa idea di poesia, ma, implicitamente o esplicitamente, pro o contro la poesia*

¹⁵⁹ «Questo e altro», n. 3, marzo 1963, pp. 25-28. Non firmato.

stessa; per negare o invece difendere la possibilità stessa di comunicare e testimoniare come uomini attraverso la poesia».

Pur non ignorando il rischio, da cui soprattutto il Romanò, nella sua *Lettera*, sa metterci in guardia, di simili scarnificazioni ed accentuazioni del dibattito, è probabile che la questione sia da porre oggi in codesti termini, almeno in via d'ipotesi e di dichiarazione pregiudiziale, e in attesa che sia stabilito un piano di discorso comune più praticabile.

Il discorso di Carlo Bo sull'*Eredità di Leopardi* fa risuonare, per la prima volta dopo molto tempo nelle nostre cronache letterarie, un appello alla grandezza. Non c'è soltanto, in quel discorso, un rifiuto della «ideologia» della «Ronda», da cui esso, muovendo passi non nuovi, prende l'avvio; né soltanto un rifiuto indiscriminato (e poco probabile, se preso alla lettera) di tutta la poesia contemporanea, ignara del profondo valore di quella «matrice attiva di morte» indicataci nella poesia leopardiana; né soltanto, infine, una scelta, pure essenziale ma già troppo lavorata e prevedibile, tra il «questo» di Remy de Gourmont e l'«altro» di Miguel de Unamuno: sono se mai, quelli qui accennati, i punti di appoggio sentimentali, più a portata di mano del critico. L'importante nel saggio di Bo sta nel valore di confronto cruciale, nel valore di manifesto che esso contiene e che in una certa misura lo apparenta all'altro manifesto, di venticinque anni fa, sulla «letteratura come vita», che definì culturalmente la stagione più matura dell'ermetismo.

Alla utilizzazione della poesia sulla griglia della «civiltà del consumo» (a questo si riduce, nel concreto, la non distinzione tra letteratura e cultura, anche nelle più intelligenti trascrizioni, aperte o chiuse, della vivida materia informale nella quale la giovane guardia letteraria ed artistica cerca di nascondere o indovinare il significato sempre drammatico del nostro tempo; e anche le ingegnose catalogazioni «tecnologiche» cui si è dedicato nello scorso numero il nostro Pignotti) Carlo Bo oppone il «realismo» del Leopardi e la tragica pienezza del suo impegno: «*la moneta di cui si serviva il nostro aveva una copertura reale*». E al generoso tentativo del Pasolini e dei suoi amici di scendere con l'operare poetico nel dissonante crogiuolo storico-linguistico ove ha inizio, forse ancora carduccianamente, «la nuova storia», oppone una sorta di monolinguisma

leopardiano radicato in un puro ed eterno archetipo uomo: «*non si fa questione di storia ma solo di essenza o di natura*»; «*non ha mai fatto della vita materia di poesia*»; «*uomo senza cronaca, la vita non è mai, non può mai diventare poetica*».

La contrapposizione non potrebbe essere più netta, e perciò abbiamo creduto di poter parlare, a proposito della *Eredità di Leopardi*, di manifesto. Carlo Bo segna ancora una volta il distacco incolmabile, di natura religiosa, tra ragione dell'uomo e pratica letteraria; il suo modo di riproporre il Leopardi sacrifica intere stagioni di storia letteraria e suggerisce una soluzione che è tanto più intensamente ammonitrice, e rischiosa, quanto più essa è univoca, al di là dei compromessi, senza alternative reali, con tutti i vascelli bruciati alle spalle. L'avanguardia, l'esigenza di un nuovo rapporto con le cose, la vittoriana «metafora», ogni tipo di ricerca intellettuale o fantastica che faccia credito più di quel tanto ai dati dell'esperienza, si appiattiscono e perdono di valore, per il Bo, nella riassuntiva disposizione etico-religiosa di «*salvare la nostra dignità colando a picco*». Questo è altro, come vuole l'epigramma di Franco Fortini, ma perché a questo livello tutto è «*altro*». Ed è curioso notare come a risultanze non dissimili arrivi la pungente e in apparenza inaccostabile malizia di Cesare Garboli nei suoi bellissimi versi *A un amico ricco di futuro*: «*Di una monade, Bernardo / conta l'uscio che non c'è.*»

Ma in che limiti, conviene dunque chiedersi, il manifesto che il saggio di Carlo Bo contiene può entrare direttamente nel nostro discorso?

Ciò che rende esitanti, in esso, non è l'intransigenza, l'incalzante non lasciare spazio per gli aggiustamenti, le controproposte, le «trattative» del caso, o addirittura per una risposta, il suo monolitico richiamarci ad un evangelico «sì sì; no no»: sono qualità, queste, che vanno decisamente messe all'attivo del nostro amico. Ciò che rende esitanti è la definizione della poesia come solitudine, lo spazio escatologico di disillusione, rifiuto, disperazione, da cui si leva la sua «risurrezione» del Leopardi. Proprio ciò che maggiormente illumina crea una sorta di corto circuito: quella «*pietà superiore ove la morte sta al posto di Dio*».

Carlo Bo ha avuto spesso ed ha oggi ragione nel rifiutarsi alle facili sostituzioni di valori (nei casi limite: alle mistificazioni) teorizzate e imposte in letteratura in nome della «storia», agli esercizi più o meno ingegnosi e sofferti che si propongono di aggiornare ciò che non è aggiornabile, la profonda serietà del

vivere. E probabilmente non è forzoso inserire qui anche la dura affermazione di Renato Guttuso (si veda il suo *Diario critico*): «*Chiunque insiste nel procedimento di mettere in crisi un ordine che è già in crisi, denuncia oggi solo la crisi del proprio procedere*», – se anche egli naturalmente parta da premesse molto diverse. Ciò che si può dire tranquillamente, comunque, è che sono sotto gli occhi di tutti le difficoltà di una diagnosi che non si àncori là dove il Romanò arriva a conclusione della sua *Lettera*: «la chiave del labirinto è in possesso degli uomini che l’hanno costruito».

Se sfogliamo, per fare un esempio, le pagine di un recente fascicolo di «Paragone», accanto ad un saggista, Cesare Vasoli, il quale, pur tra molte riserve sui temi stessi della «polemica incredibilmente vetusta» oggi in atto a proposito di letteratura e industria, non si mostra alieno dall’acceptare l’ipotesi che ci troviamo «*alla vigilia di una scelta destinata a pesare a lungo sull’avvenire non solo nella letteratura italiana, ma di tutta la cultura positiva e attiva che ancora opera nel nostro Paese*» (e, sia detto di passaggio, noi siamo del tutto d’accordo con quanto egli dice sulla «antica figura teologica dell’alienazione»); ma il saggio di Enzo Paci, *In un rapporto intenzionale*, pubblicato sul n. 2 di «Questo e altro», non è apparso anche a lui di grande chiarezza?); accanto al saggista, dicevamo, troviamo uno scrittore, e non certo dei più indifferenti, Giovanni Arpino, per il quale la «scelta» di cui sopra non si pone neppure in ipotesi, e «*l’importante, oggi più che mai, è scendere presto in cantina, ciascuno a vedere che vino riesce a tirar fuori dalla sua botte*», per il quale cioè sono vacui e inutili i termini stessi del dibattito; e troviamo un critico, Giuliano Innamorati, che conclude le sue osservazioni sull’attuale momento letterario con «*l’impressione che gli argini del costume letterario invece di risultare violentati dal confronto polemico della realtà industriale escano rinsaldati proprio nei punti più logori*». Rilevazioni analoghe a questo rapido sondaggio condotto sulle pagine di «Paragone» sono facili da fare quasi ovunque, e probabilmente anche sulle pagine della nostra rivista; esse indicano una certezza di fondo non soltanto sui termini della «scelta», ma sulla necessità stessa di porla. Il Guttuso, su questo nostro fascicolo, fa in proposito un’osservazione molto acuta e, ci sembra, pertinentissima: «*Oggi ogni esperienza comincia e finisce in se stessa. La principale condanna dello “sperimentalismo” di oggi consiste proprio nel suo non-sperimentare, nel suo consegnare*

successivamente “prodotti finiti”, singolari e autosufficienti; nel suo continuo nascere e morire nascendo, nella sua congenita impossibilità di qualsiasi durata, di calarsi in altre esperienze, di generarle e provarle. Il legame tra esperienze è costituito soltanto da una situazione generale di crisi della società, entro cui esse si producono, e nel modo di puro e semplice rispecchiamento con cui si tende a vivere la crisi, in una prospettiva di catastrofe, o quanto meno di dubbio, ambigua. Allo stato attuale neppure si può dire che queste esperienze lottano tra loro; non si contrastano in una dialettica feconda; convivono, anche se incomunicati.»

Ecco dunque che il colpo d'ala di Carlo Bo, la sua lettura in chiave d'assoluto, pur suscitando le riserve che noi stessi abbiamo affacciato, arriva di colpo *a monte* del corso della polemica, là dove il «labirinto» non appare come una condizione fatale che la «storia» suggella sul nostro destino, ma come una «scelta» di cui ognuno porta, portiamo, la sua parte di responsabilità.

E tuttavia, se anche per un solo momento si dia il sospetto, come a noi è accaduto di fronte all'*Eredità di Leopardi*, che l'«aver ragione» del Bo nasca, e sia pure in parte, dall'aver date per scontate «profeticamente» (il richiamo è ancora del Romanò) le ragioni o siano pure le insufficienze degli altri, ad esso è negata di necessità, e quasi per principio, l'ultima parola.

L'itinerario, umano oltre che critico, che Angelo Romanò traccia con estrema finezza ma con mano fermissima, nella sua *Lettera*, è assai più ravvicinato alle altrui ragioni, e perciò stesso più accessibile al dialogo; si dà da costituire per noi un insperato, felice complemento, e forse possiamo dire anche correttivo, al discorso di Carlo Bo. Ma è sintomatico che esso si chiuda, sia pure con un moto avvolgente che lo fa di grado in grado più comprensivo, dalla medesima parte dalla quale si era aperto. Dalla «*illusione giovanile*»: «*che si potesse rompere la solitudine sociale, infrangere la spirale di un monologo avvolto sulla realtà come un riflesso di nevrosi e anomalie soggettive, progettare un recupero della regione attraverso una nuova cultura letteraria. Può una letteratura farsi generatrice di valori, contribuire al progresso civile?*», il Romanò arriva, attraverso il rifiuto critico delle «desolate antinomie della guerra fredda» e poi della «ostentazione» dell'«*habitus tecnico, sperimentalistico, spoliticizzato, aperto*» delle avanguardie,

arriva a tener fermo questo punto, «*che la letteratura viene restituita ad una sfera di ricerca e di creazione di cultura*»; il che «*ricongiunge, dopo la grande e determinante apertura del “disgelo”, le due rive per tanti aspetti avverse, del dopoguerra e oltre in letteratura antinovecentista e antiirrazionale e della nuova rivoluzione industriale in letteratura postnovecentista*».

Il fulmineo trapasso operato da Carlo Bo, che giudicando la grande poesia e cioè la verità umana più profonda, fuori da «questa» cultura, è qui corretto con più amorosa pazienza di storico; e riteniamo difficile, anche per gli oppositori che contano nella nostra stima, respingere l'irreprendibile correttezza con cui Romanò ragiona la sua diagnosi e la sua conclusione. Ma che cos'è, ci chiediamo noi, accertare la validità della «ricerca e creazione culturale autonoma» del lavoro letterario se non riconoscere che «*non ci sono verità tramutabili in oggetti di poesia*», e che esiste soltanto «*la verità dell'interrogare non già del rispondere*» di cui Carlo Bo ci parla come della vera e grande eredità del Leopardi? E se così è, come escludere dalla verità della poesia, dal suo «interrogare», tutto ciò che la eterna domanda umana trascina, filosofia o religione o politica o quant'altro sembri «*altro*»? O vorremmo anche noi trovarci tra coloro i quali escludono, *di fatto*, la poesia dalla cultura, includendo nella «cultura» soltanto la strumentalizzazione, storica o ideologica, della poesia? E mentre negano, ma con un vigore e una coerenza morali infinitamente minori di Carlo Bo, alla poesia antecedente alla «scelta» di vivere vittoriosamente anche tra le determinazioni e le contraddizioni della nostra civiltà industriale, negano al nostro tempo la capacità di esprimersi se non attraverso un progetto calcolato secondo la sua parte impotente? No certamente. Ché, posta così la questione, avrebbe facile sopravvento la *tranchante* annotazione del Raboni, e tutto si ridurrebbe ad una battaglia, invero assurda, pro o contro la poesia. Vittorioso senza più argini rimarrebbe padrone del campo il pessimismo assoluto che tenta Carlo Bo; e addio senso e profumo del «fragilissimo fiore» che esprime la certezza umana della verità.

Non sarebbe questa la conclusione che ci soddisfa. Bisogna risalire più indietro, per esempio a quell'aureo e sconosciuto libretto che Giacomo Noventa intitolò a *Il grande amore in «Uomini e no» di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*. Il Noventa identificava, nel 1946, nei personaggi vittoriniani di quel

romanzo, un quesito stranamente analogo a quello che, sedici anni dopo, si affaccia al Raboni e a noi: *«l'incertezza fra la letteratura e la politica, fra una nuova letteratura e una nuova politica, o almeno la volontà di non rinunciare facilmente alla letteratura, di non cederla troppo facilmente a un gusto troppo volgare dell'azione»*. È una pagina, questa, ancora valida e inquietante. Dovremo, nel fragore della polemica, nello stillò delle esperienze artistiche come «prodotti finiti» di cui ci parla il Guttuso, ritenerla inattuale, superata e spenta? E i sedici anni che sono passati dal '46, trascorsi senza traccia di vantaggio, così come è trascorso senza traccia di vantaggio il secolo e più che ci divide dal Leopardi di Carlo Bo?

Dans la gueule du lion¹⁶⁰*In vetrina*

Il Tesoretto, almanacco di lettere e un poco anche di arti dovuto a un'iniziativa di Arturo Tofanelli e alle cure di un gruppo di altri amici d'allora, apparve in vetrina a Milano tra la fine del '38 e i primi del '39. Fu quella una sortita in forze della letteratura non ufficiale d'allora fuori dalle cittadelle di Milano e Firenze, e anche di Roma – dove ce n'erano, nonostante tutto. Poco importava che qualche firma ormai inevitabilmente ufficiale si mescolasse alle altre.

L'almanacco non era ancora stato assorbito da un grande editore come avvenne in seguito, ma ad alcuni tra i collaboratori più giovani sembrò una gran cosa l'esservi stati ammessi e anche ad altri meno giovani e meno ingenui, se è vero quanto si udì raccontare allora, a proposito di taluni scrittori presenti nell'almanacco. Pare infatti che si dessero separatamente un gran daffare perché la copia del volume esposta nella vetrina di una grande libreria del centro risultasse aperta alla pagina in cui figurava, rispettivamente, la loro firma. Non c'era che quella copia – già doveva essere una grossa concessione del direttore di libreria – ed era dunque impossibile accontentare tutti. Sicché, entrava l'uno ed ecco in vetrina il Tesoretto aprirsi sulla pagina di sua pertinenza; quello usciva, entrava un altro e la pagina cambiava. E così via. Oggi l'episodio qui riferito fa persino tenerezza. Allora, scontate le divertite dicerie su quel piccolo traffico, stupiva l'obiettivo della manovra, che ci si potesse illudere a tal punto sull'interesse dei passanti oltre che degli avventori.

S'è raccontata questa storiella non tanto per ripetere che i tempi sono sensibilmente mutati – e tanto meno per rimpiangere i tempi d'allora. Piuttosto, a guardare bene, il buffo episodio di quei tali che s'alternavano a far aprire il libro sulla propria pagina oggi si ripete in grande, sappiamo tutti in che modi.

È vero: il discorso sull'industria culturale è già arrivato al limite della tollerabilità scaduto a premessa d'obbligo – e intimamente leziosa – di tanti

¹⁶⁰ «Questo e altro», n. 4, luglio 1963, pp. 73-76 («Inventario»).

discorsi più complicati, nei quali la suddetta industria (e che sospiri di sopportazione, che sguardi al cielo, come di fronte ai mali definiti «necessari») ha un po' la parte del Turpino dei poemi cavallereschi. Mica viene voglia a noi di contribuire al discorso, se non per tornare su un punto dell'intervento di Piero Bigongiari nel n. 3 di «Questo e altro» sul rapporto tra industria (culturale) e critica.

«... la critica – scriveva Bigongiari – dovrebbe avere a disposizione l'industria culturale e non viceversa, come tende ad accadere». Impossibile non essere d'accordo, ma che cosa ne pensano i fornitori della materia prima? Di solito si tace sulla terza parte in causa: o meglio sulla parte che nell'odierno meccanismo delle fortune letterarie e editoriali (editorial-letterarie) ha lo scrittore in quanto *autore*, sulla pressione che questi esercita sul meccanismo stesso e sull'efficienza del suo funzionamento – e ciò indipendentemente dalla denuncia che di tanto in tanto ne fa, fino all'estrema conseguenza e contraddizione: cioè, si è detto in altra circostanza, all'industrializzazione della propria denuncia, «genere» a volte anche più appetibile di altri beni correnti di consumo.

Detto in altri termini, non c'è oggi miglior promotore e produttore di successo (tanto che a volte l'imprenditore arriva a cose fatte), non esiste migliore esperto pubblicitario e di pubbliche relazioni, dello scrittore stesso in quanto autore – una volta che abbia accettato di entrare nel gioco; non c'è libro, una volta accettate le regole del gioco, che non sia *anche* la sua azione pubblicitaria e prepubblicitaria, soprattutto prepubblicitaria; non c'è scrittore, una volta che abbia ammesso di farsi giocatore, che non si metta al traino del personaggio che in breve, purché lo voglia, egli può diventare; o che non si costituisca scrittore nella propria proiezione di pubblico personaggio. L'eccezione di quello scrittore che dichiarava recentemente di pretendere un compenso dall'editore per sottoporsi alle prestazioni straordinarie che il lancio di un libro oggi comporta è la conferma della regola.

Leggevamo tempo fa uno stampato diffuso dalla rivista «Il Caffè» in accompagnamento al bando del Premio Silver-Caffè, dove – fatto un rapido e amaro quadro dell'attuale convivenza letteraria e delle sue consuetudini – si prospettano una identificazione e restrizione del campo in cui la rivista intende agire e alcuni strumenti utili alla sua azione: la satira, la parodia e – *con licenza*

parlando, dice l'estensore di quella prosa – la demistificazione. Nessuna obiezione a un proposito del genere; ma, a parte l'appassionato e intelligente disinteresse di Vicari, fino a che punto questa azione riuscirà a conservare il proprio mordente soprattutto a tenersi distinta dalle altre operazioni del costume editorial-letterario? Dove verranno reclutate le forze utili alla parodia, alla satira, alla demistificazione? Fino a che punto riusciranno a non farsi mistificare a loro volta? Bisognerebbe poter concepire – e ci sembra arduo – un campo di sublimi incontaminati che non oltrepassino mai il perimetro che li chiude o in cui si sono chiusi; mentre sono invece prevedibili sempre più frequenti scorrerie e conseguenti catture d'ostaggi o – nella migliore delle ipotesi – bivacchi temporanei a scopo di vacanza e ritemperamento di forze da parte di elementi del più vasto campo limitrofo: tanto che alla fine sarà ben difficile distinguere tra parodisti e parodiati, satiri e satireggiati, demistificatori e demistificati. A meno che satiri, parodisti e demistificatori non provvedano, come per un saltuario esercizio spirituale, a parodiare, satireggiare e demistificare anzitutto se stessi.

Ma è ora di dirlo: il discorso fatto sin qui non è e non vuole essere moralizzatore e spera di non apparire moralistico. Muove da una constatazione e tenta di esprimere un disagio che non è solo nostro. Non intende gettare colpe su questo o su quello, nonostante la vistosità di taluni esempi. Non suggerisce, non contrappone rimedi quanto più sa che altre cose dovrebbero, prima, cambiare. Non contesta ad alcuno l'azione a favore di sé, della propria opera e del proprio *clan*. Mai come in questi anni infatti s'era visto lo scrittore campare – o sperare di campare, di farcela – direttamente o indirettamente, grazie alla propria qualifica di scrittore, o addirittura col proprio lavoro di scrittore. Il fenomeno è troppo eccezionale e forse troppo effimero perché si possa fare carico ad alcuno, specie se questi ha i numeri per trarre vantaggio dalla situazione, per esserne ripagato secondo i meriti: *Le dompteur a mis sa tête / dans la gueule du lion / moi / j'ai mis seulement deux doigts / dans le gosier du Beau Monde / Et il n'as pas eu le temps / de me mordre / Tout simplement / il a vomi en hurlant / un peu de cette bile d'or / à laquelle il tient tant...* diceva più di dieci anni or sono un poeta che ha avuto il suo quarto d'ora di popolarità (e di quattrini).¹⁶¹ D'altro canto, noi non invidiamo

¹⁶¹ Sono versi di Jacques Prévert, *Pour rire en société*, poesia inclusa nella raccolta *Spectacle*. Il testo prosegue così: «Pour réussir ce tour / utile et amusant / Se laver les doigts

quei poeti del nostro mondo orientale che possono contare per la lettura dei loro versi su un pubblico da stadio calcistico. Li invidieremo il giorno in cui avremo visto più chiaro dell'effettivo bisogno, impulso, esigenza che affolla quelle platee, nel congegno che genera quell'impulso. E allora? E allora ci è caro pensare che in un mondo dove il lavoro fosse soltanto ed esclusivamente lavoro, non regolato dal principio della proprietà privata, purgato dalle psicosi aziendali, immune dalle stratificazioni, dai contraccolpi, dall'avventura derivanti dal rapporto di dipendenza economica, non tanto dovrebbe vanificarsi la figura dello scrittore professionale quale lo conosciamo, quanto semplificarsi, farsi più naturale e spontanea, più libera da apparati propulsivi la circolazione e la corrispondente fruizione delle opere, dei libri; e con ciò essere riassorbita, fino a sparire, la figura dello scrittore in quanto pubblico personaggio – e di conseguenza la koinè letteraria, i suoi santoni, le sue gerarchie, i suoi fasti apparenti, le sue liturgie e i suoi codici, le sue istituzioni, le sue frequentazioni e clientele... Varrebbe la pena, crediamo, di affrontare e combattere il rischio di vedere queste cose risorgere un passo più avanti in forme anche più odiose, burocratiche funzionali prefettizie (e certo chi ci salverebbe da quei burocrati, funzionari e prefetti, che vediamo trasparire in filigrana da certe facce, dalle facce di taluni che già ora, già qui, danno larghi esempi di insofferenza verso qualunque forma di coesistenza ideologica con le loro formulazioni estetiche e letterarie? Gratta gratta e sotto il terrorista letterario di oggi troverai il funzionario e il censore di domani).

Il tema è modesto? La conclusione utopistica? Era per dire che il solo punto sul quale, in coscienza, ci sentiamo aristocratici e teniamo ad esserlo è questo: del non voler saperne del personaggio che si accompagna allo scrittore, e della sua parabola; del prospettarsi con gioia la cancellazione, quando che sia, di quell'artificiale società che è l'attuale società letteraria. Anche se, ma soprattutto perché, in gradi diversi e per motivi e accidenti diversi, ci siamo dentro un po' tutti. E dire che anche in questo, in questa repulsione, si esprime una speranza di democrazia.

Dottori e pazienti

/ soigneusement / dans une pinte de bon sang // Chacun son cirque» (cfr. *Spectacle*, Paris, Gallimard, 1951, p. 118).

Sempre nel citato documento de «Il Caffè» (e l'amico Vicari vorrà perdonare l'uso e l'abuso) troviamo scritto: «Dentro di noi... si fa perfino strada un nuovo sospetto nuovo: che per la fantasia libera sia proprio finita. Vogliamo dire che, purtroppo, non sono più i tempi per la creazione integrale.» E più avanti: «La nostra aspirazione è di scrivere apologhi – cioè delle finte invenzioni...»

Siamo nell'orbita degli umori e dei presentimenti, più che delle riflessioni, nell'ordine semplice dello stato d'animo (da noi condiviso, se è per questo, saltuariamente ma con crescente frequenza).

Considerazioni analoghe in parte, e a parte la voglia di scrivere apologhi, formulate nella sfera dello studio e dell'analisi, e in modi perciò più organici e rigorosi, abbiamo trovato in uno scritto di Piero Raffa: *Studi sulla «morte dell'arte»* (n. 27 di «Nuova Corrente»). Ne parla Pignotti in questo stesso numero di «Questo e altro» ed è doveroso avvertire che la nostra nota prescinde dal senso complessivo, dallo sviluppo e dal centro stesso del saggio in questione. Si limita cioè a proporre all'attenzione alcuni enunziati colti nelle pagine che valgono essenzialmente come premessa al discorso del Raffa, dichiaratamente riferito alle arti «spazio-visive», ma del quale abbiamo di proposito sottolineato quanto è probabilmente estensibile alle arti in genere e dunque anche alla letteratura. Eccone alcuni esempi:

... un eccesso di consapevolezza razionale rispetto alla capacità di creazione e di godimento artistico vero e proprio (è detto del mutamento avvenuto, specie negli ultimi quindici anni, nella coscienza artistica)

... il fare artistico esige una consapevolezza critica vieppiù crescente, che vuol dire ideologizzazione vieppiù rilevante del prodotto

... l'arte del nostro secolo è andata avanti a colpi di programmi e di dichiarazioni di poetica

... sproporzione paradossale esistente fra ciò che le opere dicono in effetto e il surplus di dottrine che le giustifica

... è finito anche l'amateur d'una volta, ossia il pubblico colto generico... oggi anche chi apprezza tende a diventare uno «specialista»

... il capire sopravvanza il godere.

Ne consegue che *«il discorso critico va diventando un discorso che sempre meno legge le opere e piuttosto le ideologizza; che sempre meno si sofferma sulle*

loro singole proprietà, preferendo ragionare sulle poetiche che le ispira» e «quanto più l'artisticità effettiva tende a coincidere con la pura esteticità tanto più il discorso critico è in pericolo di diventare superfluo»

Si poteva dir meglio, con più chiarezza e con minore probabilità di essere smentiti, quanto è implicito in tante formulazioni – non importa se mutevoli da un anno all'altro – che abbiamo visto nascere attorno a noi i cui semplici sintomi non hanno mai mancato di preoccuparci? O meglio ancora: qui è detto *in chiaro* quanto sempre più spesso si pensa e si fa come non si dice. E cioè: troviamo qui allo stato di diagnosi e di asserzione ormai quieta – se non di accettazione di uno stato di fatto – quanto ci turbava e continua a turbarci: il graduale scambio delle parti tra estetologo e scrittore (con la progressiva eliminazione, si direbbe, del critico; o con l'appena tollerato suo declassamento al rango d'informatore settimanale), il progressivo assorbimento della consapevolezza del proprio operare da parte dello scrittore (oggi si preferisce dire l'*autocoscienza* dello scrittore) nella divinazione e nella progettazione dell'estetologo. Può darsi che ciò sia nell'ordine delle cose e che sia vano contrastarne l'inclinazione. Può darsi che il massimo di vitalità intellettuale oggi consentito non possa non prendere questa strada. Può darsi infine che a conti fatti qualunque poesia, qualunque romanzo, qualunque espressione per così dire diretta debba cedere il passo, risulti «minore» e anacronistica...

«Bisogna riconoscere – osserva infatti Piero Raffa – che in questo problema Hegel fu buon profeta... l'espressione 'morte dell'arte' significa che nell'epoca della massima razionalizzazione della coscienza... l'arte cessa di rappresentare un'attività centrale, cioè un'attività capace di condensare la pregnanza dei valori che caratterizzano una civiltà.»

Lo scrittore o artista che sia, narratore o scrittore di versi o pittore o scultore, che rilutta di fronte a queste formulazioni, non è che ne neghi la giustezza o la parte di vero che esse contengono: non è che si rifiuti alla consapevolezza o autocoscienza. Nega piuttosto l'ineluttabilità e la rifiuta. Non è che reclami di nuovo la centralità (il privilegio...) del proprio lavoro rispetto all'epoca in cui questo si svolge: ne rivendica invece, non può non rivendicarla (a meno di rassegnarsi a un presunto ferreo ordine delle cose) la specificità – che non significa autonomia.

Rimettendo in gioco i termini della questione lo scrittore o artista che sia non può non correre il rischio di passare per «istintivo o ingenuo», cioè di essere annoverato tra i «passatisti», tra «coloro – precisa il Raffa – che non volendo o non potendo far uso della consapevolezza critica necessaria finiscono per ripetere pigramente gli schemi morti del passato e fare del vero e proprio formalismo». Bene, noi diciamo che questo rischio, lesivo della reputazione momentanea e non della sostanza degli intenti, va affrontato. Non accettando di vedere e di vivere la situazione, o la questione, nei termini in cui essa è posta e nei modi in cui essa è data come ineluttabile. L'artista istintivo o ingenuo, se mai è esistito, è davvero finito da un pezzo; ma nulla hanno a che fare una tale istintività e ingenuità con l'istinto non solo di respingere i termini in cui la situazione è stata raggelata, contratta e prospettata, ma di dire *questa* piuttosto che *quella* cosa, di dare credito a questa piuttosto che a quella esperienza di vita, di dar forma a questa piuttosto che a quella proposta dell'esistenza, al di qua e al di fuori della sua fissazione in un dettame o formula o categoria estetica e successiva classificazione. L'avversario non è la consapevolezza critica ma la sua prefigurazione da parte di terzi; non è l'estetologo in quanto tale e in quanto diagnostico, bensì in quanto divinatore, augure, precettore e, per un certo aspetto, surrogato dello scrittore.

Il mondo avverso sono la cecità e sordità procurate e premeditate, il diaframma – ormai istituzionalizzato – tra l'origine umana di un'opera (e per umana s'intenda pure affettiva, passionale, esistenziale e persino personale e privata) e la macchina progettante il discorso estetico-letterario, cui la prolificità definitoria e classificatoria importa infinitamente più che non la percezione diretta di qualunque sussulto o vibrazione o protesta o appello – che sono, nei modi che più o meno coerentemente sanno assumere, alla base della libera e in questo senso *istintiva* attività di chi produce artisticamente.

Quando lo specialista prende la mano allo scrittore, questi può stare al gioco o non starci. Oppure, più saggiamente, cercare di discernere nell'azione e nel discorso dello specialista concordanze e stimoli, esortazioni ad altro, salutari smentite, l'incentivo che viene da *ciò che non si era pensato, non si era visto*, un brusco rovescio delle cose... Ma oggi, sempre più, le reazioni, le contromisure, sono date da una sorta di subordinazione e mimetizzazione dello scrittore e del suo stesso lavoro al discorso e nel discorso dello specialista; e se questo non basta

ecco l'artista o scrittore farsi specialista a sua volta, spesso ignorando anche di proposito che il suo lavoro è, *nella sua origine*, quanto di meno specialistico è dato immaginare (a meno che non si voglia intendere come specialistica la coscienza del lavoro e dei suoi strumenti), e con ciò portare consapevolmente e compiacentemente altra acqua a quel mulino.

Certo saremo oggetto d'ironia nell'affermare che lo specialista opera a freddo e non ha in tal senso il gioco facile... tanto più nel campo preso in considerazione, dove gli specialismi e le specializzazioni si creano, da un giorno all'altro, da sé e non si stenta a farle munire di diploma. Operare a freddo è opporre letteratura a letteratura, cioè poetica a poetica, riflessione sull'arte a riflessione sull'arte, credere o agire come supponendo che la poesia nasca dalla poesia, la pittura dalla pittura e via dicendo; operare a freddo è strumentalizzare l'esistenza al fine del risultato d'arte – come se questo, e la relativa variazione o «variante» nel cielo dell'estetica fosse quello che conta, la ragione concreta per cui si opera.

Meglio dunque, crediamo, fare i conti con un'ideologia in cui si esprima una visione e interpretazione del mondo, di questo mondo, e dei rapporti degli uomini tra loro, meglio esserne giudicati e respinti parzialmente o in blocco che non incrociare il ferro con questo o quel portatore di una specifica ideologia estetico-letteraria che presupponga o finga di parlare – come avviene più spesso – in nome di chissà quale più generale ideologia. Ai molti «dottori» in circolazione – scrivevamo giorni or sono a un collaboratore di questa rivista evidentemente perplesso tra gli uni e gli altri – non possiamo opporre che un discorso, o meglio un comportamento, da «pazienti».

L'asserto «barocco è il mondo!» opposto al grido di esultanza della scoperta catalogante «barocco è il G.!» (vedasi la giustificazione «editoriale» alla gaddiana *Cognizione del dolore*) ci sembra anche in questo senso abbastanza indicativo: della volontà di restituzione di un'opera, rotto il diaframma definitivo e classificatorio, soppresso il centro fittizio d'attenzione e interesse dato dall'«ideologizzazione del prodotto» alle sue ragioni d'origine, alla sua carica comunicativa e al suo circuito emotivo. Forse non è male provarsi a riguardare di tanto in tanto questo punto di vista, ripercorrere *a ritroso* il corso del secolo anziché a partire dai primi colpi di programmi e di dichiarazioni di poetica. Non

c'è bisogno per questo di appellarsi all'eterno e ai posteri, giacché al primo pensa
– come può – lo storico e i secondi non figurano nel preventivo.

[Sui premi letterari]¹⁶²

Sin dal giugno scorso, e a seguito di talune considerazioni esposte in una nota dell'Inventario del n. 4 (vedi V[ittorio] S[ereni] *Dans la gueule du lion*: «In vetrina») avevamo pregato Cesare Cases di intrattenerci su certi aspetti della vita letteraria e sulla crescente tendenza di questa a identificarsi con talune delle sue manifestazioni più esterne, quali i premi, le pubbliche presentazioni di libri, l'organizzazione, personale e di gruppo prima che industriale, del successo eccetera.

In particolare ci interessava un'analisi della recente spinta della letteratura, specie narrativa, verso il più largo pubblico e della discutibile autenticità dei modi in cui essa si attua. Cases in un primo tempo declinò l'invito, ma la cronaca estiva si incaricò di fornirgli quello stimolo che precedentemente gli era mancato: di qui lo scritto che appare in questo numero della rivista e del quale condividiamo il senso e le conclusioni, coscienti come siamo che «la dignità degli scrittori non debba rifulgere nei premi letterari». Appunto per questo ci è parso giusto che Guido Piovene, amico e collaboratore di questa rivista, prendesse a sua volta la parola su un tema che non riguarda lui più di altri, ma che lo coinvolge nel caso specifico, ossia nei limiti dei commenti suscitati dal Premio Viareggio di quest'anno. Il quale non è che uno spunto a un discorso più serio, a una viva rappresentazione, quale è per noi il discorso di Cesare Cases, di un aspetto dell'assurdo; da non confondersi con la polemica sul Viareggio, che non ci interessa in sé e alla quale non intendiamo portare contributi quanto più lontano è il premio di cui qui si discorre, bruciato dalla cronaca.

¹⁶² «Questo e altro», n. 5, novembre 1963, p. 41. Corsivo non firmato, a chiusura della sezione «Sui premi, considerazioni inattuali», che comprende gli scritti *Todos caballeros* di Cesare Cases (pp. 33-39) e *Precisazioni su richiesta* di Guido Piovene (pp. 40-41).

[Nota sulla morte di Giuseppe De Robertis]¹⁶³

La morte di Giuseppe De Robertis, senza poterci sorprendere (da molti mesi era malato), ci addolora profondamente. Crediamo di non indulgere ad una retorica sempre pronta o alla commozione del commiato se vogliamo ricordare, qui, il valore davvero «esemplare» (non solo adesso, ma *anche* adesso) di una vita e di un'opera come le sue. A De Robertis critico e a De Robertis maestro saranno dedicate alcune pagine in uno dei prossimi numeri di «Questo e altro».

¹⁶³ «Questo e altro», n. 5, novembre 1963, p. 42 (in testa alla sez. «Inventario»). Corsivo firmato: «RED[AZIONE]».

[*Presentazione ad Antonio Banfi,
Ricerche sull'amor familiare*]¹⁶⁴

Che cosa a suo tempo abbiamo imparato da Banfi? Che cosa Banfi, più in generale, ha insegnato? Non tento, non sono nemmeno in grado di rispondere qui; e so che la risposta dovrebbe articolarsi su molte altre risposte, che presupporrebbe un fitto lavoro di selezione tra quelle corrette e pertinenti e altre su cui molto inciderebbe l'affettività. In questo senso io sono un responsabile sospetto, che qui può solo contribuire all'apertura del discorso; ma ho qualche ragione per supporre che Banfi vorrebbe non omettere, entro certi limiti, l'elemento affettivo: lui che non trascurava nulla, nessun elemento, nessun aspetto, di quanto si presentava alla sua osservazione e che da tutto traeva profitto nel riflettere. In questi appunti urbinati del 1912 (vorrei tanto che qualcuno chiarisse correttamente che cosa se ne è fatto poi, quale destinazione propriamente hanno avuto nello sviluppo del pensiero banfiano) non stento a ritagliare due «motivi» familiari al mio orecchio e al mio ricordo:

- *quando lo spirito oggettiva i suoi ideali è perché a lui stesso la sua azione appare come esteriore a sé e quindi non la vive tutta, gli sta di fronte e ne cerca la spiegazione come di un fatto esteriore*
- *le virtù singole contraddizione delle virtù: l'oggettività dell'ideale e non spiegazione dell'ideale stesso.*¹⁶⁵

Poi mi fermo con un mezzo sorriso sull'enfasi con cui il giovane Banfi interrompeva il corso intimamente febbrile ma formalmente pacato di certi pensieri sulla morte e sull'immortalità fissati sulla carta la sera dell'11 luglio 1910, a Berlino: «Meraviglioso, meraviglioso mondo, in cui confluisce entusiasticamente nell'infinito inno della libertà tutto l'essere, tutto il volere,

¹⁶⁴ *Presentazione ad A. Banfi, Ricerche sull'amor familiare e tre scritti inediti*, Urbino, Argalìa, 1965 («Quaderni di Differenze»), pp. 5-9. Il volume reca il «finito di stampare» del 20 gennaio 1965.

¹⁶⁵ Sereni cita dal frammento datato: «Urbino 1 febbraio 1912», pubblicato in appendice al volume, alle pp. 49-50.

sublime verità che attraverso i tempi e gli spazi gridano in me tutte le cose».¹⁶⁶ Dico: con un mezzo sorriso – e dovrei aggiungere: affettuoso, perché queste parole e il tono con cui sono introdotte mi richiamano per un momento la figura parlante. Banfi aveva ogni tanto di queste impennate nel corso delle sue lezioni, degli stessi discorsi in privato, a tu per tu, nel suo studio di corso Magenta 50 o per strada. Nel suo procedere calmo, nel suo circospetto aggiramento del gratuito, del troppo fisso, del dogmatico, col sussidio della voce, della fisionomia stessa, su cui appariva sempre sospesa una lontana ironia, aveva accensioni come questa, che in tutt'altro contesto figurerebbe come nient'altro che squarcio lirico, vuota enfasi. In lui assumeva il valore di una coloritura del pensiero – niente affatto di un espediente rettorico – a un dato momento del discorso, nel momento in cui, come è detto qualche riga più avanti, «lo spirito riconosce religiosamente a sua empiricità e fa di tale sua azione il valore».¹⁶⁷ Qui il mio mezzo sorriso di lettore tardivo di quelle note si uniforma al mezzo sorriso pedagogico di Banfi, quello stesso che temperava l'apparenza lirica di quella fase del discorso senza contestarne la serietà e il grado di convinzione – ed era semmai un'allusione, un invito a riportarle alla concretezza dell'esperienza degli astanti, a quanto di esse ognuno poteva verificare in sé. Ritrovo lo stesso pensiero nella sua formulazione già più rigorosa a proposito della «scomposizione degli assoluti» tra le più mature *Ricerche sull'amor familiare*: «... la forza che guida e sostiene la crisi del nostro mondo, per quanto appaia in mille forme con senso negativo, è essenzialmente positiva, tanto positiva che chi ad essa volge la mente, ha l'impressione di trovarsi di fronte al superstorico, al 'motore' della storia, di fronte al principio della storicità stessa... La vita spirituale appare perciò non come una contenuta armonia, ma come un processo e sviluppo infinito, che affronta e pone sempre nuovi problemi, che non teme i contrasti, ma li accetta, anzi li genera nel suo seno».¹⁶⁸

Molto di quanto abbiamo imparato da Banfi è certo in questi ultimi brani citati. Allo stupefatto studente che lo avvicinava per la prima volta tra il '34 e il '35 Banfi offriva anzitutto la sua corroborante nozione della *crisi*, in senso ben più

¹⁶⁶ Cita dallo scritto *Pensieri sulla morte e sull'immortalità*, a p. 38.

¹⁶⁷ Cfr. *ibid.*

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 20-21, dal paragrafo delle *Ricerche* intitolato: «La scomposizione degli assoluti».

generale di quella specifica, relativa all'istituto familiare, contemplata in queste pagine: nel senso cioè, positivo, della crisi della civiltà moderna per cui «la vita spirituale appare a noi non come l'armonica coerenza di atti e di pensieri in un organismo obbiettivamente dogmatico dominato da valori determinatamente positivi, ma come un processo dinamico che crea e dissolve gli organismi stessi di civiltà secondo una propria legge trascendentale». ¹⁶⁹

Imbevuti quasi senza averne coscienza di idealismo, di estetismo, magari di fascismo respirato con l'aria, e dunque dei loro luoghi comuni, pregiudizi, abiti mentali e assiomi, c'imbattevamo in quella nozione di crisi e del suo senso positivo di sviluppo «infinito», là dove l'aggettivo, nel discorso di Banfi, perdeva ogni vaghezza falsamente suggestiva e si poneva nel suo significato dinamico di incessante, di mai finito: di evoluzione, del tutto estranea a meccaniche concezioni di progresso. In questo senso si svolgeva il tirocinio: nell'abolire ogni fretta di catturare col giudizio il bene e il male, il giusto e l'ingiusto, il bello e il brutto, la poesia e la non-poesia; sostituendo al giudizio o piuttosto preponendo alla voglia di giudicare la volontà di comprendere, che nel suo discorso significava non poter prescindere dalla cosa, dal fenomeno, dall'esistente e, anzitutto, dalla collocazione di essi nel quadro loro proprio, nel contesto ad essi pertinente, disponibilità come premessa alla valutazione (e si capisce anche come gli sciocchi fraintendendo la premessa potessero muovere a Banfi l'accusa di scetticismo, di «pericoloso» relativismo). Non i principî di una fede, non appassionate «certezze» tendeva a insegnarci, ma piuttosto i principî di un metodo: le certezze se non la fede, la passione stessa o piuttosto il calore della convinzione, li avremmo caso mai trovati più in là, ognuno per la sua strada, ognuno nel senso delle proprie inclinazioni, una volta assimilati i principî del metodo. Troppo tardi perché potesse, lui, aiutarci a formare il carattere e averne in qualche modo la responsabilità, non c'è dubbio che ci fornisse invece gli strumenti per leggere in esso, per identificarvi gli appigli sul flusso dell'esistenza. Fummo in molti a chiedergli quell'aiuto e ad averlo, fino a una tolleranza che non avremmo osato chiedere a nostro padre e che nostro padre, o un fratello maggiore, non avrebbe saputo darci...

¹⁶⁹ Cfr. ivi, p. 29, dal paragrafo: «L'autocontrollo nella libertà familiare».

«Come va dunque che questa intima forza di coesione della famiglia sembra oggi venuta a mancare?». ¹⁷⁰ L'affabilità era il primo aspetto con cui la figura, la voce e infine il pensiero di Banfi ci venivano incontro: vorrei dire che era la prima tra le premesse al suo metodo; e che si trasformava immediatamente in atmosfera, eleganza, tensione intellettuale, fascino. Quel discorsivo «come va dunque»; quel bonario ma acuto «infinito»; quel suasivo «curioso» nel quale scattava il rapporto tra la riflessione e l'esperienza che ne era oggetto...

Ognuno di noi ha poi compiuto per un verso o per l'altro la sua «ricerca sull'amor familiare». È possibile che l'abbia arricchita o complicata con apporti non contemplati nel lontano 1927. ¹⁷¹ Ma a occhio e croce, dopo aver letto queste «ricerche» banfiane si direbbe che gli elementi utili al discorso da fare oggi come recupero di riflessioni approssimative o confuse e di interrogativi o di traumi formati dal disordine, dall'ansia, addirittura dall'angoscia, ci fossero già tutti; o che almeno, a voler riprendere il tema sulla base di quanto ne sappiamo oggi, è arduo immaginare un'impostazione diversa, più umana e più attuale.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 19; così inizia il paragrafo: «La crisi della modernità».

¹⁷¹ Il saggio *Ricerche sull'amor familiare* fu pubblicato per la prima volta, appunto, nel 1927, all'interno di un volumetto dal titolo: *Ricerche sull'amor familiare* (Roma, Doxa), insieme a scritti di Mario Manlio Rossi e Salvatore Vitale.

[Ricordo di Arnoldo Mondadori]¹⁷²

Tra le cose opportunamente sobrie, ma precise, che Riccardo Bacchelli ha detto alla televisione all'indomani della scomparsa di Arnoldo Mondadori, vorrei riprenderne due. L'una riguardava una qualità primaria nel grande editore: il cosiddetto fiuto o istinto, proverbiale tra quanti, scrittori e no, lo hanno avvicinato e conosciuto. Uno dei suoi autori più antichi – e l'aggettivo non stupirà se si considera che il chiamato in causa è Francesco Chiesa del quale si festeggiano i cento anni in questi giorni – ha usato una volta questa metafora: «Mondadori è un bevitore paradossalmente astemio, di quelli che sanno riconoscere la qualità del vino attraverso il vetro del bicchiere». Bacchelli ha ora precisato che non tanto di fiuto si trattava quanto di attenzione. Mi pare giusto, almeno per quanto può riguardare questo o quel libro, questo o quell'autore, presi singolarmente. Del fiuto, o dell'istinto, parlerei invece a proposito di cose più generali, di cose che stanno nell'aria e nel tempo e che per tradursi in iniziativa sono lì ad aspettare a chi le percepisca. L'altra osservazione di Bacchelli riguarda il fatto che in una mole tanto ragguardevole di impegni e di preoccupazioni, Arnoldo Mondadori non dava mai l'impressione dell'indaffarato. Questo è esattissimo e non si trattava, si badi, dell'aspetto predisposto da offrire al visitatore, ma di un abito quotidiano noto a chiunque abbia avuto rapporti più o meno stretti di lavoro con lui. In convivenza, o meglio, in competizione fra loro, abitavano in Arnoldo Mondadori un apprensivo e un ottimista; e l'ottimista la spuntava regolarmente sull'apprensivo, in quanto la sua apprensività era di ordine attivo, era molto meno timore della cosa imprevista che ti rovina addosso che non ansia di vedere compiuta quella che ti preme. La riprova di ciò sta nel rapporto con i

¹⁷² «Epoca», a. XXII, n. 1083, 27 giugno 1971, pp. 90-91. L'intitolazione originale è: «Vittorio Sereni | L'addio ad Arnoldo Mondadori | Così lo ricordano amici e autori | Continua la serie di testimonianze sulla figura dell'uomo che tanto impulso ha dato alla diffusione del libro e della cultura in Italia». Nello stesso numero, gli altri interventi commemorativi sono di: Valentino Bompiani, Giorgio Bassani, Dino Buzzati, Salvator Gotta, Carlo Bo, Diego Valeri, Paolo Monelli, Marino Moretti, Piero Chiara, Carlo Bernardi, Marino Missiroli, Domenico Rea, Aldo Palazzeschi, Leonida Rèpaci, Alfonso Gatto, Anna Banti, Maria Bellonci, Fabio Tombari.

collaboratori. Una cosa sola poteva spazientirlo: la mancanza di chiarezza. Per il resto, purché appunto gli fossero chiari i termini del discorso, direi che il vedere qualcuno angustiato o turbato da una questione concreta, accendeva in lui, per reazione istintiva, un'energia ulteriore. Per il gusto di essere ancora una volta lui a trovare il modo di uscirne? Per quel tanto di orgoglio – pronto a tradursi in una battuta sorridente a conclusione di un colloquio – che metteva nel constatare che era stato toccato il nocciolo del problema? Definiva «eclettica» la casa editrice da lui fondata e accresciuta e in «un certo eclettismo» teneva a ravvisarne e confermarne la tradizione e le prospettive. Tutto ciò meriterebbe un lungo discorso (e del resto, eclettismo a parte, mi ha in tanti altri casi stupito come, attraverso le insidie di un linguaggio a volte improprio a volte approssimativo, pervenisse infine alla parola giusta, o meglio alla parola atta a coprire e a trasmettere quanto era preminente in una determinata fase della sua riflessione e dei suoi interessi). Nella sfumatura positiva e soddisfatta che non senza perplessità, dal mio punto di vista, credevo di cogliere nella sua voce quanto diceva questo, coglievo soprattutto la fierezza di sentirsi tuttora risultante di così varie, sempre più varie e complesse, componenti. Qui l'imprenditore prendeva il sopravvento sull'artigiano che Arnoldo Mondadori era stato in origine e che tuttora aveva bruschi sussulti in lui, rimpianti, ritorni di fiamma. Nel trattare con gli scrittori – cioè con psicologie o complicate o fragili o ambigue o appassionate – partiva dal principio che sempre l'autore ha ragione: o almeno – aggiungeva ammiccando – bisogna comportarsi con lui come se l'avesse. Era in sostanza un invito alla pazienza, con un unico limite: la dignità personale. Di pazienza ne aveva avuta tanta lui, infinita, con due illustri da gran tempo scomparsi: «pessimi contraenti» – diceva – e non si stenta a crederlo. Non saprei dire se sia stato così dall'origine o se questa massima fosse il portato della lunga e variatissima esperienza. Il primo ricordo che ho di lui risale a una sera di anni lontanissimi (il 34? Il 35?). Eravamo riuniti, i suoi figli e alcuni amici dei suoi figli, nella casa di piazza Duse, quando comparve improvvisamente, disse qualcosa scherzando a uno di noi e subito se ne andò quello che era già il grande Mondadori e al quale, nemmeno allora, nessuno di noi avrebbe pensato – sebbene lo fosse per età – come a un giovane editore. A me venne alla mente il ritratto di un artigiano, sarto o altro che fosse, raffigurato in un insigne quadro cinquecentesco. Lo stesso fare

dimesso eppure di una forza insinuante, di una suadente fermezza, di quella che può ritrovarsi in uno che ha piena coscienza, tale da abolire da ogni distanza, della propria perizia nel lavoro che si è scelto, qualunque esso sia e dell'abnegazione che l'accompagna. Ecco: l'abnegazione – e il calore che le sta dentro. L'immagine non è sostanzialmente mutata da quella remotissima sera, caso mai si è rafforzata in questi anni di lavoro abolendo livelli e gerarchie. Credo di poterlo dire in buona fede, nella misura in cui il suo solo argomento o strumento di autorità era la sua esperienza. O questo, almeno, corrisponde al mio modo di pensare di lui, di pensare l'irripetibile sintesi di tutta un'età che fu nel suo ambito Arnoldo Mondadori, editore.

Senso d'un'esperienza¹⁷³

Parla qui il meno indicato a storicizzare l'avventura di «Corrente». Da individualista impenitente ma solo in parte impunito, non immune da sensi di colpa e sussulti verso il sociale e il collettivo, potrebbe farne un capitolo o un lungo paragrafo della propria biografia. Riuscirebbe magari più suggestivo, ma non renderebbe probabilmente il senso, che pure c'è stato, di quell'esperienza. Va poi detto che se ne è stato uno dei promotori, se ne è allontanato troppo presto: diventandone spettatore o testimone alquanto appartato e per varie ragioni distratto da altro, proprio nel momento in cui una consapevolezza comune andava formandosi nei comprimari. Con altra maturità e preparazione gli subentrava Giansiro Ferrata intorno al giugno 1939.

«Corrente» è stata un'esperienza di cui senza dubbio è oggi possibile individuare, oggettivandolo a posteriori, il senso nel quale andava avviandosi, ma in cui è difficile ravvisare un'intenzionalità di partenza, se non in qualcuno dei suoi promotori. Un nome per tutti: Raffaele De Grada, allora, per debita distinzione dal compianto pittore omonimo suo padre, Raffaele De Grada jr. – per noi Raffaellino. Quella particolare intenzionalità, politica nel senso più largo, non poteva agire allora se non come una riserva mentale, come un sottinteso, troppo sospetto perché l'ortodossia dei fogli accreditati dal regime dell'epoca non vi fiutasse eterodossia, eresia e peggio. Naturalmente ne eravamo tutti coinvolti, lo sapessimo o no, anche quando ci pareva di limitare il nostro intervento a una sedicente difesa delle ragioni della poesia.

«Corrente» non è stato se non parzialmente nel campo delle arti un movimento, tanto meno una tendenza letteraria, addirittura non è stata una corrente. È morta per mano dittatoriale il giorno in cui fu dichiarata la guerra fascista – una bella morte, una morte onorata, ha detto qualcuno – quando stava diventando davvero una corrente destinata a trovare il suo sbocco nell'azione politica, differenziata nei

¹⁷³ Il testo è la *Presentazione* agli indici di «Corrente», cfr. *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, *Presentazione* di Vittorio Sereni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975, pp. 9-14.

suoi esponenti ma unanime nei fini immediati: una specie di C.L.N. *ante litteram*. «Corrente» è stato un luogo d'incontro, prima giovanile e milanese, poi nazionale per sviluppo spontaneo o meglio per forza d'attrazione e di richiamo acquisita per strada. A caratterizzare la fase iniziale basta una dichiarazione di Ernesto Treccani: «Questo foglio è nato due anni or sono per colmare una mancanza: quella di non avere a Milano un punto ove convergere le nuove attività culturali». Siamo appena al 15 dicembre 1939 (si inaugurava la seconda mostra di arti figurative promossa appunto da «Corrente»; vedere, alla scheda 662, i nomi degli espositori) e sembra che per molti aspetti, e con alcune sensibili differenze, non tali però da risultare in reale progresso sulla situazione di allora, un discorso di oggi. Cioè: il punto, o il luogo, allora non esisteva; oggi ce n'è una caterva, il che per certi aspetti fa lo stesso. In ogni caso quella frase – ed era la più innocente – non doveva suonare bene a orecchi ufficiali, stante la presenza del G. U. F. – per non parlare di «Mistica Fascista». Di quale punto e di quali conseguenze andava mai parlando il giovanissimo fondatore dello strano foglio, quando la sede naturale e «autentica» per ogni possibile incontro era lì a disposizione e sotto gli occhi di tutti? Provate a ricostruire attraverso queste pagine l'esperienza specifica di Ernesto Treccani, a individuarne il corso, e il caso vi risulterà indicativo ed esemplare. Finirete col saperne di più sulla ex-gioventù del Littorio, o almeno su una bella parte di essa, e sul suo destino. Incomincia sul piano del costume: ironizza sui carri della neve, s'indigna contro la titolomania, contro il bigottismo di partito, contro l'educazione politica, contro l'autarchia culturale. Evidentemente, muovendo nel poco spazio concessogli, armato d'innocenza, buona fede, purezza di cuore, pensa di farcela a cambiare qualcosa in quello stesso spazio. In seguito, e siamo già all'epilogo della breve ma intensa vicenda, uscirà in una grave ammissione: sperare nella libertà del proprio pensiero sotto il regime fascista è stata una grossa ingenuità. L'ammissione è implicita a un discorso forzatamente più involuto e il tono può parere una rinuncia, la rinuncia di uno che si mette in disparte. Di fatto, in un così breve giro d'anni, l'ardore iniziale era divenuto coscienza, la coscienza opposizione. Che Ernesto cominciasse intorno a quel tempo a dipingere e a scrivere in proprio, dopo essersi presentato come animatore di opinioni e magari come piccolo mecenate e protettore, non significa ritiro o rinuncia dopo la caduta delle illusioni. Al contrario, pochi casi

sono altrettanto limpidi, di uomini che si aprono all'operosità artistica nel momento in cui maturano come uomini e per naturale e immediato trapasso come coscienze politiche.

Facciamo un passo indietro e torniamo per un momento a quella che è stata definita la fase infantile del foglio. C'era stato un piccolo conflitto interno per sostituire il bianco e nero del titolo originario, «Vita Giovanile», col giallo di «Corrente» (con la timida integrazione «di vita giovanile» in corpo più piccolo onde assorbire quella che può dirsi la fase addirittura prenatale, la più confusa, indiscriminata, brancolante). Il verso finale di una mia poesia del '36, dunque precedente alla fondazione del periodico, presume oggi di condensare il senso preciso, rispetto a quello vago che allora aveva in me, del nostro modo di essere in quegli anni: *la giovinezza che non trova scampo*.¹⁷⁴ Più realisticamente e meno letterariamente si dovrebbe dire: che non trova sfogo. Non trova sbocco, non trova appigli, non sa a che cosa applicarsi, a che cosa tendere. Abbiamo avuto che vent'anni chi poco più nei giorni cosiddetti del consenso. Arrivavamo in scena a giochi fatti, e pareva che fossero fatti per sempre. Che non ci fosse – né se lo domandava la maggior parte di noi – alternativa di sorta. Quello spazio concessoci, quella la fetta di vita assegnataci. I più si illudevano secondo gradi diversi di buona fede che si potesse operare all'interno di questa. Oppure, sul rovescio delle palpebre socchiuse, un'alternativa si presentava: la letteratura, la poesia (i nostri amici fiorentini, o parmensi, qualche romano, la «Nouvelle Revue Française», l'immagine lontana e «poetica» dell'Europa). Assurdo nel suo opportunismo voler fare di tale alternativa sospesa nel vuoto una alternativa antifascista. Strano a dirsi, inconcepibile oggi, c'è stato anche uno spiritualismo fascista. Non penso, naturalmente, all'obbrobrio di «Mistica Fascista». Ma a una forma più sottile e sfuggente, più inquieta che alcuni (ne ho conosciuti) hanno scontato con la vita in Albania, in Russia, nel Nord Africa e dal cui equivoco, attraverso la lezione dei fatti altri hanno trovato il superamento e il riscatto nel rifiuto, nell'opposizione, nella lotta armata. Ai tempi di «Corrente» lo «spirito» era la scappatoia a volte polemica di quanto, delle inclinazioni naturali, dei gusti individuali, delle predilezioni istintive proprio non si accordava (e fosse pure,

¹⁷⁴ Ultimo verso di *Compleanno*, poesia inclusa in *Frontiera*.

inizialmente, residuo mentale, lascito della borghesia prefascista) con i dettami, il costume, l'atmosfera del potere di allora. Pochi quelli che, si può dire da sempre, nutrivano la convinzione che un'alternativa c'era o doveva esserci su tempi più o meno lunghi e che non poteva essere altro che politica.

Di questa eterogeneità, e insieme di questo ventaglio di contraddizioni, è specchio il numero di «Vita giovanile» (non ancora «Corrente») del 15 aprile 1938, piccolo e policromo spiegamento di forze e di debolezze quasi esclusivamente milanesi. Una scorsa anche rapida del sommario dice da sola quanto fossero acerbe. Un più ungo discorso occorrerebbe per illustrare la successiva accelerazione dei ritmi verso la conclusione: due anni e poco più, e siamo al giorno dell'incontro dei redattori De Grada, Ferrata, Lattuada in quel bar di Corso Buenos Aires quando Raffaellino uscì nella seguente battuta: «Ecco, ci siamo levati il fascismo di torno, in quanto che la guerra è stata dichiarata». Era, vale solo la pena di ricordarlo, il 10 giugno 1940.

A distanza di molti anni, nel marzo del '68, ci siamo ritrovati tutti quanti a Firenze per un dibattito su «Corrente» al Gabinetto Vieusseux. Quel che ci siamo detti in quell'occasione è stato registrato e riprodotto nel n. 43, 1968, dell'«Approdo Letterario». A questo rimandiamo per una migliore nozione di come si articolò la graduale presa di coscienza che fu, per altro verso, l'avventura di «Corrente». Vorrei ricordare un'affermazione fatta da Dino Del Bo in quell'occasione: «... noi eravamo convinti, e penso lo siamo ancora quest'oggi, che la politica doveva essere considerata come una categoria della cultura». Non è così pacifico come pare, almeno per quanti tendono addirittura a un'inversione del rapporto: che cioè sia la cultura a costituire una categoria della politica (e del resto molte politiche dal '45 in poi mettono in dubbio la concordanza su questo punto). A parte queste considerazioni, l'affermazione di Del Bo vale a illustrare il senso dell'esperienza di «Corrente» purché la si assuma come riepilogo dei molti e spesso contrastanti fermenti che ne caratterizzano il corso e non come un presupposto o come una spinta iniziale a senso unico, illuminata da una precisa consapevolezza di base. Stentano infatti a rientrare in questo quadro episodi pur rilevanti, quale il numero del 15 giugno 1939, interamente dedicato alla poesia: vera e propria scorreria dell'ermetismo fiorentino nel granducato lombardo, che

vide ai due capi il filo, rispettivamente, Oreste Macrì e Giancarlo Vigorelli. Si capisce tanto più come intervenendo nel dibattito fiorentino del '68 lo stesso Macrì abbia parlato per «Corrente» di due riviste giustapposte, una schiettamente e tipicamente ermetica, «fiorentina»; più originale l'altra, in quanto dovuta a una città tipicamente industriale, «l'unica città italiana allora profondamente viva». E come Ferrata abbia potuto rispondergli che sì, i cosiddetti ermetici diedero molto a «Corrente» ma «non lo fecero tuttavia come gruppo ma liberamente come scrittori, ognuno dei quali rappresentava se stesso». Il discorso ritorna qui sul potere coagulante che per vie non poi così misteriose, e non più tanto casuali a partire dal giorno della sua «maggiore età», «Corrente» riusciva a costituire richiamando solidarietà, interesse, voglia di collaborare. E tanto più vale per le arti, in particolare per la pittura, se è vero che un momento dell'arte italiana di questo secolo è passato nei dintorni della rivista e si è raccolto intorno ad essa come a una sua roccaforte, verificandovi i propri stimoli e alcune ipotesi critiche; e infine esorbitando, espandendosi oltre, una volta estinto il periodico, a significarne in qualche modo la sopravvivenza: dando corpo concreto, il solo che veramente rimane, riscontrabile, tangibile, al sintomo di mutamento nel corso della vita italiana in quegli anni che ebbe a chiamarsi «Corrente».

Una donna vestita di rosso¹⁷⁵

Riapro dopo ventisei anni il primo libro di Antonielli nella sua edizione di allora e vi cerco i segni a margine che vi avevo lasciato leggendo. Sono soltanto in parte gli stessi che vi lascerei oggi. Non è difficile individuare la chiave dell'interesse che mi fermava allora su certi tratti e momenti. È data dall'affinità di due esperienze di prigionia – la mia e la sua – e dalla tendenza al riscontro per quanto hanno avuto in comune. Oggi come ieri, le analogie e le coincidenze che se ne ricavano possono impressionare o sorprendere solo noi che le abbiamo vissute e che inoltre ne abbiamo separatamente scritto. In quanto a me, non avendo il mio periodo di detenzione in mano americana superato i due anni, non ho sperimentato l'aggravarsi del male della prigionia che a quanto pare coincide con il passaggio del terzo anno di cattività, ma certo ne ho avvertito i primi sintomi – e chi, me compreso, può dire fino a che punto ne sono stato immune?

Ecco tra le cose segnate questa frase: «Era in quel viale una solennità triste e irreparabile, un peso d'anni andati a male». Non l'intera frase, ma gli anni andati a male, debbo averli rubati, ripetuti scrivendo – me ne accorgo oggi – da qualche parte. Scherzi della memoria, quando una cosa scritta da altri risulta tanto vera in rapporto all'esperienza da noi vissuta da farcela ritenere nostra. Un altro brano mi viene da trascrivere, di quelli che da soli incastonano tutta una vicenda, di attimi e di anni e che poi – tenterò di tornare su questo punto – proliferano in modi al momento impensati: «...forse nella memoria l'India resta così: una donna vestita di rosso su un fiume grande che s'incurva lontano». Lo trascrivo perché scavalca con semplicità, con asciuttezza, l'illusione che «l'eccezionalità del vissuto» garantisca o giustifichi il risultato dello scrivere un libro. Certo, credevamo tutti in quegli anni di avere avuto «una storia degna di essere raccontata». C'era anzitutto l'eccezionale soggettivo – in quanto l'essere stati individualmente colpiti da un evento ci era bastato a farcelo ritenere eccezionale – e c'era l'eccezionale

¹⁷⁵ Prefazione a Sergio Antonielli, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. VII-XII. La prima edizione del libro è del 1949 e la seconda del 1952, entrambe per le Edizioni europee di Milano; Sereni nell'*incipit* si riferisce evidentemente alla prima.

oggettivo, quello che non solo si presentava con i più vistosi o atroci caratteri dell'eccezionalità, ma era sotto gli occhi di tutti già al suo semplice enunciarsi. Si pensi alla vicenda che sta all'origine di *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Quanto più remota, fuori portata, quanto più sfumata, specie agli occhi del lettore odierno questa vicenda del *Campo 29*: figurarsi, la messa fuori causa, l'isolamento della prigionia in India negli anni in cui l'Europa sosteneva la sua prova più tremenda. L'impegno di Antonielli di fronte a questa storia vissuta lontano stava nel passaggio dall'eccezionale soggettivo all'eccezionale oggettivo. Ottimo storico di sé e delle proprie ragioni non meno che dei fatti della letteratura, Antonielli può oggi annotare ripresentando questa sua opera prima: «Il punto era che a quel grado di turbamento davanti al reale non si era mai arrivati»; ma non solo: «La partecipazione di massa al dolore fisico e morale, alla precarietà della vita, agli imperativi della sopravvivenza quotidiana era sembrata di proporzioni mostruose... Scrivere di questo dolore... era come parlare tra naufraghi del comune accidente». In più – e questo vale davvero per il lettore odierno – è possibile una rimediazione della vicenda in termini attuali e con punti di riferimento che le successive esperienze del dopoguerra hanno offerto, il discorso sui fascisti «non dichiarati» e l'altro – importantissimo e amaro – sui «veri criptofascisti», i «gestori antidemocratici della democrazia»; e l'altro ancora sui mercati e borsaneristi fioriti nei campi di concentramento quali «antesignani degli operatori economici, destinati al successo negli anni seguenti»: quasi che la prigionia, nella particolare forma che ho sperimentato a mia volta, non fosse altro che la prefigurazione della patria in cui ci saremmo ritrovati a vivere e dello stato di cose che ci avrebbe, in diverso modo, imprigionati. Generalmente, che io sappia, i libri dedicati a questo o analogo tema sono per loro natura destinati a chiudersi, a bloccarsi su se stessi; sulla relazione di quanto accadeva negli spazi ristretti della segregazione, senza concedersi margine o slancio sul poi, se non, tutt'al più, sul respiro di sollievo o sul sospiro di rievocazione che li conclude. Questo di Antonielli fa eccezione per le ragioni accennate, e non perché sia l'autore a farcelo rilevare, del resto con assoluta discrezione, nella sua nota odierna: non sarà, la precoce forza d'osservazione che caratterizza tanta parte del libro, l'ultima delle ragioni dell'interesse che gli va dedicato oggi.

Al lettore nuovo non saprei proprio se consigliare di leggersi anzitutto il libro e successivamente la nota con cui l'autore lo ripresenta – e che rende per molti aspetti superflua la mia – oppure viceversa.

In quanto a me, vorrei leggere *Il campo 29* ora per la prima volta. Penso che non mi accadrebbe più di cercare sotto le sembianze del sottotenente Massimo Venturi la fisionomia dello scrittore Sergio Antonielli, e nemmeno di affannarmi a stabilire se il documento abbia preso o meno il passo sul racconto. Si potrebbe tra l'altro obiettare che tra crisi presunte del romanzo, meditazioni sulla crisi divenute oggetto di racconto, mimesi della realtà dissestata in funzione sostitutiva della realtà da una parte e del romanzo dall'altra, il corso della narrativa e della scrittura di genere ha svuotato di senso preoccupazioni di questo tipo. Aveva ragione fin da allora Antonielli: «...diario, romanzo, traduzione? Vorrei semplicemente aver fatto quello che ho fatto: il mio *Campo 29*». Questa dichiarazione è meno sbrigativa ed elusiva di quanto sembra e va ricondotta alla natura dell'impulso che ha portato l'autore a scrivere il suo libro. Esistono questi casi in partenza ibridi, nel senso che in essi l'intento letterario si scambia continuamente col semplice ricorso allo strumento della letteratura: troppo bruciante l'esperienza vissuta per non volere essere, inoltre, riferita e al tempo stesso raggiungere e far raggiungere il fondo di sé, della propria sostanza mediante il massimo di evidenza possibile. Siamo, come accennavo, alla tensione tra l'eccezionale soggettivo e l'eccezionale oggettivo. Si dà allora che il rapporto con la letteratura si ponga in modo diverso, maturi a un punto diverso. Il mio mutato atteggiamento di lettore mi è chiaro se penso a certe mie attese del tempo della prima edizione. Abituato a vedere il territorio – almeno il territorio di osservazione più immediata – diviso tra poesia e prosa d'arte, parente solo in apparenza prossima di quella, ero portato come tanti altri ad aspettarmi un ricambio o anche un'alternativa da modi più decisi e inequivocabili, da forme più dirette, libere, «felici»: dal romanzo *tout-court*, quasi che guerra e liberazione ne avessero predisposto spontaneamente le condizioni. Era un'astrazione anche questa, inclusiva dello stesso neorealismo. Il problema – per dirla con Antonielli – era un altro. Non di scrivere il romanzo, ma di dire – di tradurre – un'esperienza con tutti i mezzi possibili, ma senza preoccuparsi troppo della natura e delle modalità d'uso dei mezzi stessi. Su un punto mi sento di dare ragione al me stesso a quel tempo leggente: che cioè lo scrivere di

quell'esperienza facesse parte dell'esperienza stessa, ne fosse in certo modo l'«atto conclusivo». Il che non toglie che oggi, caduti dalla memoria certi punti di pronto riferimento, sfumati nella lontananza certi dati a suo tempo familiari, usciti certi termini dal discorso comune, il libro possa essere letto proprio come si è o si era soliti dire di un romanzo.

La caccia delle affinità e delle coincidenze spiega come i segni a margine fatti allora differiscano parzialmente da quelli che farei oggi. Non che non avessi notato che tra le varie ossessioni e fissazioni era la donna l'idea fissa per eccellenza; e che questo tema era stato scelto come filo fondamentale del racconto. Può darsi che un certo filo, distratto com'ero nel dispersivo e avido riscontro dei particolari, mi sia sfuggito di mano o addirittura che per non tanto oscure ragioni io l'abbia rimosso, messa la sordina a quel tema. Si dice «la donna» e si dovrebbe dire con maggiore pertinenza: il sesso. Cioè, anche in questo l'esperienza della prigionia quale l'ha vissuta ed espressa Antonielli è in qualche modo anticipatrice, anticipatrice rispetto alla mentalità, più o meno dissimulata, e al costume più o meno ostentato, divulgato, teorizzato per cui la sessualità è via via divenuta la componente fondamentale dell'erotismo. Nessun rilievo di ordine etico entra in campo qui, niente che intenda toccare il tuttora difficile discrimine tra morale «borghese» esasperata e morale «nuova» e liberatrice. Il fantasma che prendeva corpo nella solitudine e nella frustrazione svariava tra il vuoto ossessivo del ricordo e il piano inclinato dell'abbruttimento: «Nessuno racconterà mai fino a che punto l'uomo possa diventare bestia – dice in un senso più generale nella sua nota odierna Antonielli – per la semplice ragione che un punto finale non c'è. L'abbruttimento è un processo all'infinito». Non credo di stravedere affermando che dall'incontro ma anche dallo scontro tra queste ossessioni ricorrenti e la solennità di un paesaggio, di uno spettacolo «allestito con i rottami di una civiltà scomparsa sullo scenario di una maestosa natura» sia poi maturata in Antonielli un'altra, più essenziale idea narrativa. Esaurita, sotterrata (ma fino a che punto?) l'esperienza, ne rimane però come un'emanazione, una materia metaforica condensata in quella donna vestita di rosso su un fiume grande che s'incurva lontano. E la potenziale proliferazione di questa. Restano alcuni dati o piuttosto alcuni stimoli, vivi di una loro vita diversa. Il racconto si ripropone più in là e in una direzione mutata. O meglio si propone daccapo, ricco di un inespresso tuttora

da esprimere, il rapporto con la scrittura. L'India permane come uno sfondo non più geografico ma mitico e il dramma rimette in gioco gli impulsi elementari, il mistero degli istinti, le molle ferine del comportamento dell'uomo. Nasce *La tigre viziosa*, il libro «imprevedibile, eccezionale» a detta di Vittorini che lo volle nei «Gettoni», lampante filiazione narrativa del diario-romanzo-traduzione che è *Il campo 29*.¹⁷⁶

Agosto 1975

¹⁷⁶ Il romanzo *La tigre viziosa* fu pubblicato nei «Gettoni» nel 1954.

[Poscritto a *La vocazione della gioia* (1979)]¹⁷⁷

Il gioiosamente dissacrante Prévert ha questo di bello in più, a rileggerlo oggi: che senza averlo voluto o saputo a suo tempo con la sua vivacità dissacra la dissacrazione salita in onore negli anni successivi, in tanti un po' dovunque premessa d'obbligo al fare poesia, poetica condizionata e condizionante e perciò monotona e monocroma nei suoi argomenti e nelle sue applicazioni.

C'è poi da chiedersi se non fosse alquanto esoso il piglio con cui si cercava di mettere alle corde la sua generosità nel lontano '52. La vera occasione sprecata... Strana pretesa! Questo *gaspilleur* delle proprie risorse naturali, questo dispensatore di sorpresa e di ilarità, sorprende ed è irresistibilmente comunicativo, a luci spente e musiche svanite, ancora oggi: come ai loro bei tempi Chaplin e René Clair.

Alla generosità della largizione corrisponde un senso di gratitudine nel lettore – o meglio nello spettatore – il quale sempre meno si preoccupa, oggi, di stabilire quanto valgono queste pagine e nemmeno di sapere come e di che cosa sono fatte, di accertare i debiti letterari e la posizione del loro autore nella comunità; quanto piuttosto accoglie, in un'aria di libertà e sollievo, ciò che esse ancora gli danno o suggeriscono o evocano. E infine: com'è che ne risulta stranamente più viva e più vivida, in confronto ad allora e al modo con cui fu vissuta, l'immagine di un'età tramontata, scomparsa al punto di averne perso, noi, la memoria? Tanto che la rilettura assume, per certi aspetti almeno, il senso di un'ammenda che andava pagata.

¹⁷⁷ Il testo propone la pagina aggiunta da Sereni nel 1979 alla *Vocazione della gioia* (cfr. V. Sereni, *La vocazione della gioia*, in J. Prévert, *Poesie*, Milano, Guanda, 1979, pp. VII-XIII, a p. XIII).

Cento rime firmate Platone

Sinisgalli si misura con l'Antologia Palatina¹⁷⁸

Va attribuito a Platone, niente meno, ma firmato Sinisgalli, il piccolo capolavoro riportato qui. Secondo le informazioni di cui dispongono¹⁷⁹ il Platone a noi noto avrebbe scritto versi prima di incontrare Socrate, distruggendoli immediatamente dopo. Che si tratti invece di un omonimo non è da escludere del tutto. Sia come sia.

Il canto della rana, l'acqua e la sete sono i protagonisti espliciti del breve testo, che nell'eco e nell'ombra trova invece i suoi protagonisti veri, innominati ma determinati, e da questi, essenzialmente, trae il suo fascino. Che non sarebbe così pieno senza la svolta finale, tanto decisiva quanto inattesa, vero e proprio colpo di scena nella breve e delicata rappresentazione. Si può dire che su analoghi finali a sorpresa, di composizioni generalmente brevi e brevissime, a volte fulminee, si misura la maggiore o minore qualità della sterminata serie di epigrammi con cui è stata costituita l'Antologia Palatina. Questa, come si sa, copre la produzione epigrammatica di un periodo di circa millecinquecento anni, pressappoco dal VII-VI secolo avanti Cristo al X dopo Cristo; opera ininterrotta di poeti spesso anonimi, «piccoli poeti di lingua greca (ha scritto Sinisgalli nella bellissima prosa introduttiva), quasi poeti coloniali, che seppero esprimere alcune verità sfuggite ai fratelli maggiori»: uno «scintillamento continuo, di pagina in pagina, di luogo in luogo, di secolo in secolo, come una processione di lucciole». Tra questi nomi presenti in un rigo di storia letteraria, nomi oscuri, nomi addirittura taciuti, in questa folla anonima o quasi, Sinisgalli ha operato una sua particolare, concisa scelta personale, integrata con qualche non tanto prevedibile confidenza: «... io che seguivo il sogno di una poesia diversa, probabilmente una poesia di testa, una poesia astratta, rituale, non disponibile a tutte le ore... mi sono accorto che

¹⁷⁸ «L'Europeo», 22 giugno 1981, p. 103 («Lecture»). Recensione a: Leonardo Sinisgalli, *Imitazioni dall'Antologia Palatina*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980. Nell'articolo è inserito un ritratto fotografico di Sinisgalli.

¹⁷⁹ Sic nel testo, ma deve trattarsi di un errore di composizione.

l'astuzia non basta mai, che ci sono le ragioni del cuore, più forti della stessa "raison"». Privilegiando dunque in questo «atto di devozione», il tema degli affetti.

Ci si potrebbe infine chiedere quanto, in questo o in quel testo, Sinisgalli abbia messo di suo: sicuramente, in generale, il rigore della sua concentrazione «matematica», la strenua fiducia nella parola e insieme la coscienza dei limiti di questa. Il breve ma assai denso libro va visto come un libro proprio suo, di Sinisgalli, il poeta che di recente ci ha lasciati.

LA RANA

di Leonardo Sinisgalli

La servetta delle Ninfe,
l'amica canterina della pioggia,
ospite fedele delle acque sorgive,
un passante che l'aveva fatta scolpire
in bronzo l'ha offerta come ex voto
perché un pomeriggio torrido
l'aveva salvato dalla sete.
L'acqua che lui cercava invano
lei glie la fece scoprire cantando
in fondo a un vallone.
Il viaggiatore fiducioso
seguì la voce che lo guidò
fino alla sognata sorgente

(da Imitazioni dell'Antologia Palatina)

Alla scoperta di Umberto Saba

Due libri e un canzoniere perduto¹⁸⁰

Nell'apparizione quasi simultanea di queste tre pubblicazioni non è il caso di vedere un ritorno inopinato e tanto meno l'esplosione di una moda tardiva. La coincidenza, puramente casuale, attesta invece una maturazione della coscienza critica rispetto all'autore che ne è oggetto e ha in tutti un'origine lontana. Saba, se fosse ancora tra noi, la vedrebbe come una rivalsea sul «cieco disamore» di cui a ragione e a torto aveva sofferto. Diciamo intanto che il lavoro di Giordano Castellani, sterminato in ampiezza e sottile in profondità, ci restituisce quel *Canzoniere* che cercavamo invano, perché irreperibile, nel corso degli anni Trenta. Saba ed Einaudi ci avrebbero poi risarciti con l'edizione del '45. Ma, come avverte Castellani, «*Il Canzoniere 1921* e il testo definitivo sono opere diverse, non riconducibili l'una all'altra» e «il volume del '21 conserva tuttora il valore di un inedito». Analoga considerazione vale per la relativamente breve raccolta, fiancheggiata da robusti apparati di lettura, apparsa nella nuova collezione saggioriana dei «Paralleli» diretta da Giovanni Giudici. *Coi miei occhi* (1912) è «la prima forma di *Trieste e una donna*», forse il titolo più celebre tra le raccolte singole di Saba, e a sua volta differisce nella struttura del testo corrispondente leggibile nel *Canzoniere*.

Il valore di questi recuperi e soprattutto di questi raffronti tra edizioni diverse non è soltanto e strettamente filologico. Al contrario, ci consentono di risalire lungo il tormentatissimo percorso che porta questo poeta, che si voleva «concreto», a «costruirsi un linguaggio impastando con molta disinvoltura il familiare quotidiano (d'uso comune) e il familiare letterario». Così Mario Lavagetto nell'introduzione al suo *Per conoscere Saba*. Rileva inoltre che l'onore

¹⁸⁰ «L'Europeo», 24 agosto 1981, p. 72 («Letture»). Recensione a: Umberto Saba, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981; *Per conoscere Saba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1981; Umberto Saba, *Coi miei occhi*, a cura di Claudio Milanini, Milano, Il Saggiatore, 1981. Nell'articolo è inserito un ritratto fotografico di Saba.

e la cifra del poeta consistono nel «prendere una forma metrica, nell'usarle violenza e nel costringerla... a dire tutto quello che si è deciso, in via preliminare, di farle dire». Sembra del tutto d'accordo con tale indicazione Castellani quando afferma che «per Saba la poesia non vale in sé, ma come canto d'amore, legame tra gli individui, consolazione per l'artista e per gli altri», affermazione che isolata dal contesto non direbbe molto se non fosse suffragata dall'indagine effettuata punto per punto, nel lavoro di Castellani, sulla «costante ricerca di un ritmo che vuole sostenere e guidare la parola senza disperderne la carica semantica» (Milanini). Detto molto sommariamente: la fedeltà ai moti interiori contro un'astratta perfezione formale.

Senza rendersene conto inizialmente, ma rendendosi sempre più conto via via e penandovi attorno tra pentimenti, recuperi e ritorni di fiamma, Saba tendeva a una costruzione totale che nel dire di sé portasse altri a specchiarsi: non in una successione di raccolte singole ma in un libro articolato e compatto, tale che qualcuno non ha avuto difficoltà a parlare del *Canzoniere* come di un romanzo. Con le radici affondate nell'Ottocento e il tronco proiettante rami e fronde ben dentro il Novecento («resiste, come quercia, allo sfacelo») la poesia di Saba lotta tra la passionalità (Verdi...) attinta all'altro secolo e l'inquietudine e frantumazione del nostro, che «pare abbia un solo desiderio: arrivare prima possibile al Duemila». (È una «scorciatoia di Saba»).

Questi versi sono un poema

Vincenzo Cerami è poeta o romanziere?¹⁸¹

Il numero più recente (67-68, luglio-dicembre 1980) della rivista «Nuovi Argomenti» reca un importante inedito di Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, seguito da una nota informativa e illustrata di Enzo Siciliano. Testo impressionante per varie ragioni e, tra queste, per quello che pare rifiuto una volta per tutte della poesia in quanto poesia («che non esprime se non se stessa») e per una sorta di partito preso «senza gioia»: «Le azioni della vita saranno esse sole comunicate, e saranno, esse, la poesia...».

Da un analogo inameno presupposto muove questo libro di Vincenzo Cerami, autore tra l'altro di *Un borghese piccolo piccolo*,¹⁸² romanzo accolto con interesse e favore qualche anno fa: «materia di prosa e non di poesia», avverte l'autore in una nota in versi all'attuale libro tutto in versi, la cui chiave interpretativa potrebbe stare in questa citazione:

Cambia il Mito mentre i riti
rimangono immutati:
gli uomini seguitano a fare ciò
che facevano i loro padri
anche se le ragioni di quegli atti sono
da molto tempo
dimenticate.

Ivi incluse le nozze, «cerimonia delle cerimonie», in queste pagine episodio negativamente esemplare e conclusivo su cui l'opera fa perno, come anticipa Giorgio Caproni nel risvolto di copertina a sua firma. Vengono alla mente altre

¹⁸¹ «L'Europeo», 14 settembre 1981, p. 87 («Letture»). Recensione a: Vincenzo Cerami, *Addio Lenin*, Milano, Garzanti, 1981. Nell'articolo è inserito un ritratto fotografico di Cerami.

¹⁸² Il libro fu pubblicato nel 1976 da Garzanti.

nozze funestate o rattristate: nella *Brace di Biassoli*, nella *Recita*, in *Amarcord*, in *Novecento*, significativo contrasto con tanti lieti fini filmici e fiabeschi.¹⁸³

Diviso in sette capitoli, che cosa è dunque questo *Addio Lenin?* Romanzo in versi, poema? Ritratti, suggerisce l'autore, affresco con divagazioni. Serie di quadri diagnostici, direi io, lettore la cui non eccelsa prontezza di riflessi è non di rado messa a dura prova appunto da quelle «divagazioni». Ad ogni modo, in questo come in altri casi, la tendenza a operare in grande (romanzo in versi, poema) comporta un secondo presupposto: una più precisa, meglio del solito identificata volontà di parlare ad altri e con voce di altri a un'udienza il più possibile persuasa che si tratta di cosa propria; e inoltre un effetto: l'interesse e l'intenzionalità della struttura prevalgono sulla qualità dei versi.

Ne consegue che l'impegno di questi a supporto di una argomentazione è in genere di ordine meramente funzionale. A meno che l'accento, forse l'unico dono che si può sperare di ottenere dalle Muse, non si faccia strada da sé. Il che, rilevabile qua e là ad apertura di pagina tralasciando l'impianto generale (ad esempio nel capitolo intitolato *Cibele*), accade anche a Cerami, pasoliniano nell'atteggiamento di fondo, ma piuttosto felliniano nel taglio dell'immaginazione benché qui «in controluce» e animato da un costante intento diagnostico e critico, che mi pare risulti tra i precipui interessi di Federico Fellini.

La volontà del comunicare è dunque privilegiata su tutto, sebbene un genietto ellittico e aforistico intervenga spesso, troppo spesso a mio parere, a intralciare anche sintatticamente l'attenzione col produrre sincopi nei significati non meno che nello sviluppo delle situazioni e nel flusso delle immagini. Libro che richiede di essere letto e chiosato punto per punto, e magari si potesse far questo non professionalmente a tu per tu con l'autore, visto che proprio lui ci invita a osservare «con ingenuità filosofale» questa poesia costruita con intento di «prosa», che volenti o nolenti ci chiama in causa.

¹⁸³ I riferimenti sono al romanzo di Mario Tobino (*La brace dei Biassoli*, 1956) e ai film di Theo Angelopoulos (*La recita*, 1975), Federico Fellini (*Amarcord*, 1973) e Bernardo Bertolucci (*Novecento*, 1976).

Come canta quel Nino

La Romagna raccontata in un poema dialettale¹⁸⁴

Quanta poesia ha prodotto, produce e produrrà la terra di Santarcangelo di Romagna? Faccio intanto due nomi: Tonino Guerra, variamente noto e antologizzato, e il meno noto Raffaello Baldini che i lettori avranno modo di conoscere e pienamente apprezzare quanto prima in edizione Einaudi.¹⁸⁵ Di Guerra esce in questi giorni, per l'editore Maggioli di Rimini, *Il miele* (titolo originale: *E' mèl*), poema in venticinque canti o più propriamente «cantede».

La memoria e l'opera di Nino Pedretti, scomparso nel maggio di quest'anno, sono state onorate di recente, appunto a Santarcangelo, da Dante Isella oltre che da Franco Brevini e Tonino Guerra. L'intervento di Isella, oggi docente di letteratura italiana a Zurigo, dalla cattedra che fu di Francesco De Sanctis, è eloquente di per sé, a conferma della caduta del pregiudizio che voleva ancillare o eccentrica la poesia in dialetto rispetto alla poesia in lingua. Mentre una parte di questa programmava in vari modi la calata ai piani «bassi» e addirittura al sottosuolo (discorso parzialmente superato sul quale capiterà di tornare), una parte della poesia in dialetto faceva cammino inverso: si è avviata ai piani «alti», ha trovato da sé l'allineamento alle forme elette e alle esperienze della poesia in lingua.

Che si tratti di rivendicazione e di naturale ricambio alla lingua illustre, piuttosto che di conservazione in senso paesano o folclorico o semplicemente nostalgico, lo dice una breve poesia meno recente di Pedretti, *Se la lengua la mor*, che riporto nella versione letterale:

Se la lengua muore
se s'impesta

¹⁸⁴ «L'Europeo», 7 dicembre 1981, p. 123 («Letture»). Recensione a: Nino Pedretti, *La chèsà de témp*, nota introduttiva di Carlo Bo, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1981. Nell'articolo è inserito un ritratto fotografico di Pedretti.

¹⁸⁵ Nel 1982 uscì nella «Collezione di poesia» Einaudi *La nàiva*, con introduzione di Dante Isella.

se perde le parole
 e prende il lutto
 se nelle case cieche
 e nel cuore dei vecchi
 s'imprigiona,
 allora il paese è finito,
 è senza storia.

Certo, riferiti così questi pochi versi perdono in aroma e in vigore; ma è da notare come in tutta la poesia di Pedretti lo scarto tra originale e versione non è poi così forte, non tale almeno da ottundere l'incisività dell'impianto e la sicurezza di fondo. Questo vale per *Al vòusi* (le voci), il suo libro capitale (Edizioni del Girasole, 1975), dal quale è tolta la poesia citata, quanto per il libro di ora, diverso ma capitale a sua volta.

Al di là di un doloroso destino personale culminato nel male fisico e nella morte prematura, un sensibile mutamento di clima non solo a Santarcangelo ma nell'intero paese corrisponde significativamente all'intervallo che separa i due libri. *Al vòusi* era tutto permeato da uno spirito di immedesimazione in singole figure, destini, situazioni, vicende di vivi e di defunti. Poveri, macchiette, puttane, vecchi, disgraziati, ribelli. Immedesimazione risolta in pluralità slittante direttamente in poesia senza supporto di attributi quali civile, corale, impegnato e simili. Vi si consigliava una franca immersione nelle altrui vite, una partecipazione volta a volta accorata, tenera, smaniosa. In definitiva, nelle varie rifrangenze dell'io, una voglia di vita e un sottinteso di speranza.

In *La chèsa de témp* (la casa del tempo) l'orizzonte si riduce e restringe, non nel senso di una estenuazione, ma di un approfondimento: «una suprema forza di apprendimento per essenze», dice Carlo Bo nella nota introduttiva. Dalla pluralità precedente si passa a una sorta di sdoppiamento tra il soggetto e la percezione di sé, tra l'oggetto e la proiezione dell'oggetto. Solo per darne un'idea cito ancora dalla versione in lingua:

Dal tempo che cadevano le albicocche
 si sentivano dei tonfi
 che mai mi sono usciti dalla memoria,

come se fosse il tempo
che busca dentro il tempo.

(A e' temp che caschévva al baracòcli)

Mi fa pensare allo spagnolo Pedro Salinas, a quel suo costante scorporo e spoliamento dell'immediato visibile e sensibile nella tensione verso qualcosa che lo trascenda. E ancora:

Morandi, che con le bottiglie
hai fatto una città,
hai fatto un corteo di gente
zitta, in soggezione della luce...

La verità è dunque altrove, possiamo percepirla attraverso gli indizi che le apparenze sono lì a rappresentare, spesso fallaci, tanto che a volte è sul loro rovescio che va cercato quanto importa e resiste o può resistere in noi. Si giunge all'essere attraverso l'esistente, a patto di sapere che niente di quanto ci sta davanti o attorno o a fianco è davvero posseduto da noi. E il solo protagonista è, ancora una volta, il tempo. Questo ha voluto dirci Nino Pedretti col suo ultimo libro?

Uno amò il bianco, l'altro il nero

Benn e Toulet, due segni opposti della poesia¹⁸⁶

Capita ora di leggere quasi simultaneamente il corruciato e contraddittorio Benn e il voluttuoso Toulet. Difficile immaginare due temperamenti tanto dissimili persino nel privilegiare i colori: «Il bianco e l'azzurro sono i colori dominanti in Benn», ci regala Anna Maria Carpi; il rosso e il nero per Toulet, ci fa notare Bufalino: «il rosso che è rubino, sangue, vampa, desiderio; il nero che è notte, sesso, paura, peccato...».

Non intendo spingermi fino alle illazioni ultime a proposito delle diversità che una semplice coincidenza propone; ma anche le due operazioni editoriali hanno senso diverso: propedeutico, esegetico, funzionale, in armonia con i criteri della saggioriana collezione dei «Paralleli» il lavoro della Carpi per Benn; a sua volta di avventura personale, dedizione incondizionata sfiorante l'immedesimazione, l'impresa di Bufalino su Toulet.

Di comune tra i due poeti qui fortuitamente accostati, potrebbe esserci il rifiuto della storia, anzi della Storia. Ma in Benn, la cui poesia vive nel mai sopito conflitto tra arte e vita, parola e cosa, individuo e collettività, in Benn problematico e inquieto, si tratta piuttosto di un rapporto aspro e difficile.

Muovendo i passi da uno straniamento autoindotto, la sua poesia procede lungo la linea della «regressione primordiale», «nostalgia dell'atavico», si traduce in tensione verso l'improbabile ricostruzione dell'immagine umana, rivela sete di trascendenza da raggiungere con i soli mezzi dell'arte:

Giorni primari, autunno; su che soli,
da che mare azzurrata, rinfrescata
questa luce immutabile ebbe inizio,

¹⁸⁶ «L'Europeo», 1° febbraio 1982, pp. 80-81 («Letture»). Recensione a: Gottfried Benn, *Giorni primari*, a cura di Anna Maria Carpi, Milano, Il Saggiatore, 1981; Paul-Jean Toulet, *Le controrime*, a cura di Gesualdo Bufalino, Palermo, Sellerio, 1981. Nell'articolo è inserito un ritratto fotografico di Benn, con didascalia: «Il poeta tedesco Gottfried Benn. Aspro rapporto con la Storia».

che va a ritroso e tasta antiche cose,
...
forse una transizione oppure la fine
forse gli dèi o forse anche il mare,
primeva mutazione, ombre ritornano.

Ma la linea cui qui si accenna, per quanto centrale nella varia, proteiforme opera di Benn, è messa continuamente in crisi dai sussulti e dall'attrito dell'esistere. Qualcosa mi suggerisce di raffrontare alcuni aspetti, seppur non mi è chiaro perché e come, a un'opera di tutt'altro genere e disciplina: *Il caso e la necessità* di Monod.¹⁸⁷

Se nel lungo corso la poesia di Benn attraversa l'atrocità di due guerre mondiali, l'espressionismo, il nazismo che per un istante lo cattura e poi, come giusto, lo estrania, la poesia di Toulet si illumina ai riverberi della lenta agonia della Belle Epoque e si spegne, nota Bufalino, «in tempo per risparmiarsi Breton, Céline, Caligari».

È – questa – per eccellenza, poesia dell'attimo che non vuol dire necessariamente effimero, così come non lo è, prese le debite distanze, quella fase della poesia di Montale che ha nome *Mottetti*: insomma con un suo vigore, incisività e insieme delicatezza di segno per cui l'effimero degli spunti offerti da una breve avventura da un amplesso e dalla «piccola morte» che gli tien dietro, fiammeggia e si fissa in un'immagine destinata a durare oltre l'episodio:

Batte l'inverno sul vetro e sul tetto.
Si sta bene qui chiusi,
non fosse questo tanfo di zibetto
e di piacere. Tu, quante ti nascono rose sul volto,
se ridi accanto al fuoco...
Sarà stasera per l'ultima volta,
ombra che l'ombra acceca.

¹⁸⁷ Jacques Monod, illustre biochimico francese, premio Nobel per la medicina nel 1965 (con F. Jacob e A. Lwoff) per i suoi studi sugli enzimi. La fortunata opera che menziona Sereni è del 1970 e fu tempestivamente pubblicata in Italia da Mondadori quello stesso anno: *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*.

Non così estenuato come appare a prima vista, ma essenziale nel colpire il cuore dell'attimo muovendo dal futile, dal lepidò, a volte da una semplice freddura, Toulet mostra il potere di catturare nello schema costante, inventato una volta per tutte, della sua controrima (componimento di «esigua perfezione», cito da Bufalino, fondato sul «baciarsi, nella desinenza, di due versi ineguali») quanto questa o quell'ora gli offre. Coniugando grazia e malizia.

Non per nulla faceva il nome di Toulet, a proposito di *Fuochi in novembre* dell'allora giovane Attilio Bertolucci, Eugenio Montale in una recensione rimasta famosa.

Versi da mille e una notte

Come leggere le liriche persiane e giapponesi¹⁸⁸

[1] Tradotto in limpida prosa italiana da Alessandro Bausani ci viene presentato questo poema del persiano Nezàmi di Ganjè, nato nell'Azerbaigian nel 1141. Finito di comporre nel 1197, qualche anno prima della morte dell'autore, è il quarto di un «Quintetto», o «Cinque tesori», ossia cinque poemi riuniti (poemi, ci informano, a rima baciata). Attorno alle vicende e ai sogni di un re sasanide, Bàhram, si articola la struttura del poema, fondata su corrispondenze di sette colori, ognuno dei quali riprende un colore attribuito a un pianeta: il nero, il giallo, il verde, il rosso, il turchese, il marrone, il bianco.

Il nucleo centrale dell'opera è costituito da sette storie «colorate», e già in questo che qui appena si accenna sta il fascino policromo, cangiante, mediorientale del poema. A dar conto del quale basterebbe appena, tra sontuosità e trasparenza, il ricorso al genio della parafrasi. Leggo nella nota editoriale che l'opera è destinata ad attrarre «tanto i moltissimi lettori delle *Mille e una notte* quanto i più rari innamorati della saggezza celeste». I due motivi di attrazione non vanno però disgiunti senza alterare il senso profondo dell'opera stessa e tradire l'intento del suo autore: «Ti ho dato della frutta colta nel giardino del cuore, tenera e dolce come il miele nel latte: a quelli che guardano le cose esteriori, il suo esteriore è grazioso, mentre quelli che guardano dentro vi trovano nutriente midollo». Alla simmetria dell'impianto corrisponde l'architettura del poema, espressa per simboli e iperboli, dunque una certa staticità; mentre un tanto di dinamismo, là dove il pittore subentra all'architetto, si affida alla concatenazione metaforica prodotta dalla vivida fantasia coloristica di questo poeta-narratore.

¹⁸⁸ «L'Europeo», 10 maggio 1982, p. 149 («Lecture»). Recensione a: Nezami di Ganjè, *Le sette principesse*, introduzione e traduzione di Alessandro Bausani, Milano, Rizzoli, 1982; *Cento haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, presentazione di Andrea Zanzotto, Milano, Longanesi, 1982.

[2] Si entra in un mare della tranquillità con questa scelta esemplare del «meglio della tradizione poetica giapponese». Apriamo il volume un po' a caso su questa micropoesia:

Minuscolo un fazzoletto di giardino:
malata, vi cade,
immensa,
una foglia.

Parlare di micropoesia non è riduttivo, ne circoscrive invece carattere e struttura. «Ammiccante moto di palpebra», scrive Zanzotto. «Attimo di vita che diventa verso», nota di ricalzo la curatrice.

E tanto basterebbe sia ad attirare lettori di tipo prontamente recettivo sia a insospettire altri di tipo spiccatamente problematico. Queste micropoesie hanno una lunghissima tradizione e una storia, ossia anche uno sviluppo di cauto aggiornamento in rapporto a influssi provenienti da ovest e insieme una irradiazione in direzione inversa, Il minuscolo organismo si basa su un modulo rimasto a lungo immutato e più recentemente aperto a variazioni appena percettibili: «Una quantità sillabica di diciassette, secondo un ritmo 5-7-5». Sono presenze istantanee ed effimere, fiori che si sperdono in pulviscolo se vi soffia un bambino, e per questo suggestivi. Forse non esiste un poeta che almeno una volta non abbia desiderato di dire col minimo di parole qualcosa che gli premeva, convertendo in oggettività l'«io» lirico odioso e invadente. «La qual cosa» ci insegna la Iarocci, «riesce ai giapponesi dato che “l'assenza dell'ego” non è caratteristica del genere haiku, ma piuttosto della lingua giapponese stessa».

Al loro servizio, con poesia

Una raccolta di versi tradotti da Giudici¹⁸⁹

Eccoci dunque al terzo dei volumi einaudiani dedicato a poeti tradotti da poeti. La serie è destinata a continuare, sembra, ad opera di Caproni, Luzi, Zanzotto.¹⁹⁰ Non è che alla fine avremo un'antologia della poesia mondiale di tutti i tempi, ma il prodotto può ritenersi di volta in volta garantito e di volta in volta fertile di scoperte e riscoperte. Non so ad esempio con quale attenzione sia stata accolta, a suo tempo, la raccolta pure einaudiana a cura di Giovanni Giudici e di Vladimir Mikeš *La cosa chiamata poesia*, di Jiří Orten,¹⁹¹ poeta di origine ebraica morto ventiduenne a Praga sotto le ruote di un autocarro tedesco nel 1941.

Morte accidentale ma sintomatica, espressione di un destino già scritto in forma di presagio, ma anche al di là di questo, nei tre quaderni del giovanissimo autore, passato come una folgore nel cielo della poesia boema tra il 1938 e il 1941.

Mi fermo su questa annotazione confessando che solo ora, e proprio grazie alla scelta contenuta nel volume attuale, ho ripreso in mano quel libro. Non è raro che anche la lettura di una singola poesia assuma la luce di una improvvisa rivelazione in precedenza non avvertita nella sua intensità e pienezza. Il merito, in questo caso, va tutto al traduttore. Delle raccolte sin qui apparse di poeti tradotti da poeti quella di Giudici è forse la più ricca (Donne, Crane, Dickinson, Pound, Frost, Ransom, Orten, Halas, Kòlař, Puškin, Yeats, Coleridge) e spregiudicata.

¹⁸⁹ «L'Europeo», 27 dicembre 1982, pp. 100-101 («Lecture»). Recensione a: Giovanni Giudici, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982 («Supercoralli»).

¹⁹⁰ Il primo dei tre volumi, tutti «Supercoralli» con testo originale a fronte, è dello stesso Sereni: *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti* (1981), il secondo è *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia* di Franco Fortini (1982). Nella stessa collana uscì *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti* di Mario Luzi (1983), ma il volume di Zanzotto non ha mai visto la luce e il *Quaderno di traduzioni* di Caproni è stato pubblicato soltanto postumo, nel 1998, a cura di Enrico Testa. Sereni aveva già recensito *Il ladro di ciliege*, secondo libro della terna einaudiana, proprio su «L'Europeo» (cfr. *Che bei versi, sono tradotti*, in PP, pp. 1092-1094).

¹⁹¹ Volume pubblicato nel 1969 nella «Collezione di poesia».

Spregiudicata a partire dal titolo che è poi il titolo apposto alla poesia di apertura tradotta dai versi di John Donne, di intonazione alquanto diversa da ciò che il titolo stesso potrebbe far supporre. Di tale spregiudicatezza dà testimonianza Giudici nel sottolineare, piuttosto che un'affinità, una «distanza», in quanto condizione utile al tradurre, lontananza o diversità da cui

più facilmente può nascere, se non un amore, almeno la curiosità di capire... Distanza della lingua soprattutto. Ed è uno dei motivi per cui non figurano nel mio bagaglio versi da lingue come il francese o lo spagnolo naturalmente vicine alla nostra... e per cui, di conseguenza, la bilancia dei versi che ho tradotto pende decisamente... dalla parte di lingue come il russo e il ceco con le quali non avevo in origine... dimestichezza.

Certo, alla base di un simile ardimento c'è l'attitudine del poeta in proprio, alimentata dalla volontà di capire, che consente dalla graduale familiarità con segni, sillabe, suoni e misure in un primo tempo estranei. In quanto all'affinità rifiutata o messa in dubbio, non è riconducibile a un impulso d'origine quanto a una sorta di coincidenza finale che consente al lettore di riconoscere la mano, il tocco del poeta che si è accinto all'impresa di tradurre un altro poeta. Sicché, per venire a un altro esempio, non sai più quanto di Frost sia passato in Giudici e quanto Giudici abbia prestato a Frost: due poeti raddomantici nel ravvisare in sé le risorse della quotidianità e taumaturgici nello svilupparle e trasporle. Di qui la soddisfazione dell'occhio e dell'orecchio come di fronte a un testo originale.

O assorti occhi – occhi di là dagli occhi...
voi prima della morte già dalla morte presi...
voi risoluti per sempre a fare muta ogni voce
voi risoluti per sempre a non vedere più...

da Jiří Orten

INDICE DEI TESTI RACCOLTI

- 1 *Su Alfonso Gatto*, «Corrente di Vita Giovanile», a. I, n. 6, 15 aprile 1938, p. 3 («Saggi di poeti»); poi in Giovannella Desideri, *Antologia della rivista «Corrente»*, con testimonianze di E. Treccani, G. Ferrata e A. Lattuada e un indice ragionato 1938-1940, Napoli, Guida, 1979, pp. 41-46.
- 2 *Antonia Pozzi*, «Corrente di Vita Giovanile», a. I, n. 21, 31 dicembre 1938, p. 2 (nota non firmata).
- 3 *Discorso di Capo d'Anno*, «Campo di Marte. Quindicinale di azione letteraria e artistica», a. I-II, n. 10-11 (numero doppio), 1 gennaio 1939, p. 6.
- 4 *Breve risposta non richiesta ma necessaria al Prof. Russo e al Sig. Villaroel*, «Corrente di Vita Giovanile», a. II, n. 4, 28 febbraio 1939, p. 1 (firmato: «Corrente»).
- 5 *Chiarimento a Luigi Russo*, «Corrente di Vita Giovanile», a. II, n. 5, 15 marzo 1939, p. 1 (firmato: «Corrente»).
- 6 *Tramonto dello scrittore professionale?*, «La Scuola», a. XLVI, n. 9, settembre 1949, pp. 175-176.
- 7 *Scrivere è un mestiere?*, «Milano-sera», 6-7 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 8 *Lo sport tra le Muse*, «Milano-sera», 14-15 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 9 *Un lamento che si rinnova*, «Milano-sera», 22-23 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 10 *«Ho visto il tuo cuore»*, «Milano-sera», 26-27 luglio 1950, p. 3.
- 11 *Ovunque s'annidi, scovate il diavolo*, «Milano-sera», 29-30 luglio 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 12 *Il mare di Capri non tinge di blu le persone che vi si immergono*, «Milano-sera», 21-22 agosto 1950, p. 3.
- 13 *«Un mantello alla città»*, «Milano-sera», 4-5 settembre 1950, p. 3.
- 14 *Ipocrisia della pietà*, «Milano-sera», 11-12 settembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).

- 15 *Pessimisti e piagnoni*, «Milano-sera», 16-17 settembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 16 *Basta canzoni a Silvia*, «Milano-sera», 23-24 settembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 17 *«La casa si muove»*, «Milano-sera», 29-30 settembre 1950, p. 3.
- 18 *Le foglie di alloro ricoprono le ferite antiche e recenti di Roberto Rebora...*, «Milano-sera», 30 settembre-1 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 19 *Rimbaud: il Belgio. Montale: la Svizzera*, «Milano-sera», 7-8 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 20 *Bacco e sirene (vino come sole concentrato)*, «Milano-sera», 14-15 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 21 *Tutti per Pavese*, «Milano-sera», 21-22 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 22 *Stupende frodi in bianco e nero*, «Milano-sera», 28-29 ottobre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 23 *Assise regionali nelle riviste letterarie*, «Milano-sera», 4-5 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 24 *Scozzesi con cornamuse. Paracadutisti come fanti*, «Milano-sera», 11-12 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 25 *Scapaccioni ai mozzi falliti*, «Milano-sera», 18-19 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 26 *Un personaggio tiranneggia l'autore*, «Milano-sera», 22-23 novembre 1950, p. 3.
- 27 *Moravia contro Vittorini in un duello d'eccezione*, «Milano-sera», 25-26 novembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 28 *«Tutta la verità». Un romanzo di Silvio Micheli*, «Milano-sera», 30 novembre-1 dicembre 1950, p. 3.
- 29 *Roma è gialla*, «Milano-sera», 2-3 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 30 *Estro furioso*, «Milano-sera», 16-17 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 31 *Una festa di lacrime*, «Milano-sera», 20-21 dicembre 1950, p. 3.

- 32 *Cavalcata tra libri e strenne*, «Milano-sera», 23-24 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 33 *Poesia e sillogismi. Da Aristotele a Matteucci*, «Milano-sera», 30-31 dicembre 1950, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 34 *La critica, questa Cenerentola*, «Milano-sera», 13-14 gennaio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 35 *Rimbaud 1950*, «Milano-sera», 20-21 gennaio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 36 *I due miti di Verdi*, «Milano-sera», 27-28 gennaio 1951, p. 3.
- 37 *I settant'anni di Papini*, «Milano-sera», 29-30 gennaio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 38 *L'addio di Goldoni al pubblico veneziano*, «Milano-sera», 14-15 febbraio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere»).
- 39 *L'autore va a trovare il suo brigante*, «Milano-sera», 27-28 febbraio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere», firmato: «Longino»).
- 40 *Andiamo a cena col commendatore*, «Milano-sera», 1-2 marzo 1951, p. 3.
- 41 *Moravia non ha bisogno di personaggi viziosi?*, «Milano-sera», 14-15 marzo 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere», firmato: «Longino»).
- 42 *Un fanciullo guarda il brigante*, «Milano-sera», 16-17 marzo 1951, p. 3.
- 43 *Testa dura di Carlone*, «Milano-sera», 29-30 marzo 1951, p. 3.
- 44 *Scrivere non è un mestiere?*, «Milano-sera», 31 marzo-1 aprile 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere», firmato: «Longino»).
- 45 *Versi segreti di Cesare Pavese*, «Milano-sera», 14-15 aprile 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere», firmato: «Longino»).
- 46 *Tra vestiti che ballano*, «Milano-sera», 12-13 maggio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere», firmato: «Longino»).
- 47 *In un sogno un capitolo vissuto*, «Milano-sera», 29-30 maggio 1951, p. 3 (rubr.: «Lunario delle lettere», firmato «Longino»).
- 48 *L'alibi radiofonico non serve più agli scrittori*, «Milano-sera», 19-20 giugno 1951, p. 3 (firmato: «Longino»).
- 49 *Stamane ero fanciullo ed or son vecchio*, «Epoca», a. II, n. 59, 24 novembre 1951, pp. 4-5 (rubr.: «Italia domanda»).

- 50 *Autoritratto di V. Sereni*, «Epoca», a. III, n. 82, 3 maggio 1952, p. 5 (rubr.: «Italia domanda»).
- 51 *Un «si può» che diventa un «si deve»*, «Epoca», a. III, n. 88, 14 giugno 1952, pp. 6-7 (rubr.: «Italia domanda»).
- 52 [*La sete*], «Epoca», a. III, n. 91, 5 luglio 1952, p. 5 (rubr.: «Italia domanda»).
- 53 [*I poeti*], «Epoca», a. III, n. 98, 23 agosto 1952, pp. 7-8 («Italia domanda»).
- 54 *A proposito di letteratura e industria. Una lettera di Vittorio Sereni*, «Nuova Corrente», n. 25 (gennaio-marzo 1962), pp. 7-9.
- 55 *Perché «Questo e altro»*, «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 55-57 (non firmato).
- 56 *Ipotesi o precetti? e Poscritto*, «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 61-64 [riprodotto solo parzialmente].
- 57 [*«Un ricordo del '45»*], «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 132-133.
- 58 *Un congresso di editori*, «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 140-141 (non firmato).
- 59 *Lettera a un editore portoghese*, «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 141-144.
- 60 *Dialogo con un lettore*, «Questo e altro», n. 2, 1962, pp. 5-7 (non firmato).
- 61 *Senza vantaggio?*, «Questo e altro», n. 3, marzo 1963, pp. 25-28 (non firmato).
- 62 *Dans la gueule du lion*, «Questo e altro», n. 4, luglio 1963, pp. 73-76 («Inventario»).
- 63 [*Sui premi letterari*], «Questo e altro», n. 5, novembre 1963, p. 41 (non firmato).
- 64 [*Nota sulla morte di Giuseppe De Robertis*], «Questo e altro», n. 5, novembre 1963, p. 42 («Inventario»; firmato: «RED[AZIONE]»).
- 65 [*«Presentazione» ad Antonio Banfi, «Ricerche sull'amor familiare»*], in Antonio Banfi, *Ricerche sull'amor familiare e tre scritti inediti*, Urbino, Argalia, 1965 («Quaderni di Differenze»), pp. 5-9.
- 66 [*Ricordo di Arnoldo Mondadori*], «Epoca», a. XXII, n. 1083, 27 giugno 1971, pp. 90-91.

- 67 *Senso d'un'esperienza = Presentazione a Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975, pp. 9-14.
- 68 *Una donna vestita di rosso = Prefazione a Sergio Antonielli, Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. VII-XII.
- 69 [*Poscritto*] a «*La vocazione della gioia*» (1979)], in Jacques Prévert, *Poesie*, Milano, Guanda, 1979, pp. VII-XIII [si ripropone solo p. XIII].
- 70 *Cento rime firmate Platone. Sinisgalli si misura con l'Antologia Palatina*, «L'Europeo», 22 giugno 1981, p. 103 («Letture»).
- 71 *Alla scoperta di Umberto Saba. Due libri e un canzoniere perduto*, «L'Europeo», 24 agosto 1981, p. 72 («Letture»).
- 72 *Questi versi sono un poema. Vincenzo Cerami è poeta o romanziere?*, «L'Europeo», 14 settembre 1981, p. 87 («Letture»).
- 73 *Come canta quel Nino. La Romagna raccontata in un poema dialettale*, «L'Europeo», 7 dicembre 1981, p. 123 («Letture»).
- 74 *Uno amò il bianco, l'altro il nero. Benn e Toulet, due segni opposti della poesia*, «L'Europeo», 1° febbraio 1982, pp. 80-81 («Letture»).
- 75 *Versi da mille e una notte. Come leggere le liriche persiane e giapponesi*, «L'Europeo», 10 maggio 1982, p. 149 («Letture»).
- 76 *Al loro servizio, con poesia. Una raccolta di versi tradotti da Giudici*, «L'Europeo», 27 dicembre 1982, pp. 100-101 («Letture»).

BIBLIOGRAFIA

Opere di Vittorio Sereni

Poesie

Frontiera, Milano, Edizioni di «Corrente», 1941 (ristampa anast. in *Il giornale di «Frontiera»*, a cura di Dante Isella, Milano, Archinto, 1991); nuova ediz.: Milano, Scheiwiller - All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966.

Diario d'Algeria, Firenze, Vallecchi, 1947; nuova ediz. Milano, Mondadori, 1965; 2^a ed. ivi, 1979.

Una visita in fabbrica, «Il menabò», n. 4 (1961), pp. 7-11.

Gli strumenti umani, Torino, Einaudi, 1965; poi ivi, 1975, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo.

Un posto di vacanza, Milano, Scheiwiller - All'Insegna del Pesce d'Oro, 1973.

Poesie scelte (1935-1965), a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1973.

Stella variabile, litografie di Ruggero Savinio, Verona, Cento Amici del Libro, 1979; poi, in ediz. definitiva, Milano, Garzanti, 1981; poi Torino, Einaudi, 2010, prefazione di Fabio Pusterla; poi Milano, Il Saggiatore, 2017, prefazione di Franco Fortini, postfazione di Damiano Scaramella.

Tutte le poesie, a cura di Maria Teresa Sereni, prefazione di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1986.

Il grande amico. Poesie 1935-1981, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzi, Milano, Rizzoli, 1990 (rist. ivi, 2004).

Poesie, edizione critica a cura di Dante Isella, antologia critica di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia di Giosue Bonfanti, bibliografia critica di Barbara Colli, Milano, Mondadori, 1995 («I Meridiani»).

Poesie, a cura di Dante Isella, con la collaborazione di Clelia Martignoni, Torino, Einaudi, 2002.

Poesie, in PP, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, pp. 3-545 [incluso *Il musicante di Saint-Merry*].

Prose

In volume

Gli immediati dintorni, con una nota di Giacomo Debenedetti, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Gli immediati dintorni primi e secondi, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Il Saggiatore, 1983.

Lecture preliminari, Padova, Liviana, 1973; poi in PP, pp. 813-918.

L'opzione e allegati, Milano, Scheiwiller - All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964; *L'opzione* è poi in ID², pp. 34-38, in TP, pp. 35-37, e in PP, pp. 589-591.

Il sabato tedesco, nota introduttiva di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1980 [comprende anche il racconto *L'opzione*]; poi in *La traversata di Milano*, in PP, pp. 707-737 e 751-774.

Vittorio, amico mio..., una poesia e una prosa di V.S. e quattro incisioni di Enrico Della Torre, Franco Francese, Ruggero Savinio, Silvano Scheiwiller, Strenna per gli amici di Paolo Franci, Milano, Scheiwiller, Natale 1983-Capodanno 1984; ora in PP, pp. 1104-1106.

La tentazione della prosa, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998; i testi sono poi confluiti in PP, pp. 547-801.

Poesie come persone [titolo editoriale], in PP, pp. 919-1214.

In rivista

Sono esclusi gli scritti raccolti nella sezione documentaria dei Testi, dei quali si veda l'Indice alle pp. 453-457.

Giorno di Sant'Anna, «Campo di Marte», a. II, n. 2, 15 gennaio 1939, p. 3; poi «Giornale del Popolo. Quotidiano della Svizzera Italiana», 22 maggio 1946, p. 3; poi in *Negli anni di Luino*, «La Rotonda», Almanacco luinese 1979, pp. 34-35.

In margine alle «Occasioni», «Tempo», a. IV, n. 62, 1 agosto 1940, p. 45; poi in *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, pp. 615-619, e in *Lirici nuovi. Antologia*, a cura dello stesso, Milano, Mursia, 1964, pp. 498-501 [in entrambe le ediz., col titolo *Posizione verso Montale* e col soprattitolo *Di Sereni sulla poesia*]; poi in LP, pp. 7-11 [col titolo originario *In margine alle «Occasioni»*, poi sempre mantenuto]; poi in SG, pp. 56-60; ora in PP, pp. 815-818.

«*Campi elisi*», «Tempo», a. IV, n. 77, 14 novembre 1940, p. 39.

Poeti nuovi [su Mario Luzi e Roberto Rebora], «Tempo», a. V, n. 96, 27 marzo-3 aprile 1941, p. 38; ora in PP, pp. 1079-1081 [senza la parte su Roberto Rebora].

Civiltà delle Lettere, «Avanti!», 11 dicembre 1945, p. 2; poi in «Il mondo unito», a. I, n. 9, 28 febbraio 1946, p. 3.

Funzione rispetto alla società, «Avanti!», 16 dicembre 1945, pp. 1-2 [soprattitolo *Dove va la cultura?*]; poi in «Libera Stampa», 28 settembre 1946, p. 3.

Male del reticolato, «La Rassegna d'Italia», a. I, n. 5, maggio 1946, pp. 56-59; poi in ID¹, pp. 29-36, e in ID², pp. 16-20; poi in TP, pp. 20-24; ora in PP, pp. 573-577.

La poesia italiana contemporanea, scritto per il Congresso delle Lettere e delle Arti, Milano, Galleria Bergamini, 16-24 maggio 1946; poi in «La Rassegna d'Italia», a. I, n. 9, settembre 1946, pp. 106-110.

«*Diario d'un uomo deluso*» di William N. P. Barbellion, «Libera Stampa», 6 febbraio 1948, p. 3.

- «*Mestiere da vagabondo*» di Vasco Pratolini, «Libera Stampa», 25 marzo 1948, p. 3.
- I morti coerenti di Spoon River* [1947, conferenza radiofonica per Radio Monteceneri], «La Scuola», a. XLV, n. 4, aprile 1948, pp. 56-57; poi in Appendice a Renato Martinoni, «*Vittorio Sereni e l'«Antologia di Spoon River»*», «Bloc notes», Bellinzona, n. 22, dicembre 1990, pp. 115-117; poi in SG, pp. 19-23; ora in PP, pp. 956-959.
- Il Dostoevskij di Remo Cantoni*, «Libera Stampa», 16 luglio 1948, p. 3.
- «*Il campo 29*», «La Rassegna d'Italia», a. IV, n. 10, ottobre 1949, pp. 1077-1080.
- Rimbaud a Lugano*, «La Scuola», a. XLVII, n. 2, febbraio 1950, pp. 24-25; poi in SG, pp. 24-27.
- Il cortegiano 1950*, «La Scuola», a. XLVII, n. 8, agosto 1950, pp. 160-162, e «Milano-Sera», 3-4 novembre 1950, p. 3 [col titolo *Il «cortegiano» figura inattuale*]; poi con titolo immutato in SG, pp. 34-38.
- Si può leggere Dante come un poeta «puro»?», «Milano-sera», 23-24 ottobre 1950, p. 3; poi in SG, pp. 28-33.*
- Viaggio nella luna*, «Milano-Sera», 30-31 gennaio 1951, p. 3; poi in «Letteratura», a. XXVIII-XII n.s., n. 67-68, gennaio-febbraio / marzo-aprile 1964, pp. 169-171 [col titolo *Un viaggio nella luna*]; poi in *Tre crisi degli anni Cinquanta*, LP, pp. 19-24 [col titolo *Cancroregina*, poi mantenuto]; poi in *Tre crisi degli anni Cinquanta*, PP, pp. 823-828.
- Il messaggio dell'ignoto*, «Milano-Sera», 27-28 marzo 1951, p. 3; poi in *Tre crisi degli anni Cinquanta*, LP, pp. 24-28 [col titolo *In quel preciso momento*, poi mantenuto]; ora in *Tre crisi degli anni Cinquanta*, PP, pp. 828-831.
- Gli uccelli sono un miracolo*, «Milano-Sera», 21-22 aprile 1951, p. 3; poi in «La Scuola», a. XLVII, n. 8, agosto 1951, pp. 151-152; poi in SG, pp. 43-47; ora in PP, pp. 972-975.
- Peripezie di un manoscritto*, «Milano-Sera», 5-6 maggio 1951, p. 3; poi in «La Scuola», a. XLVII, n. 9, settembre 1951, pp. 170-171 [col titolo *Scoperta dei sentimenti*]; poi in *Tre crisi degli anni Cinquanta*, LP, pp. 28-32 [col titolo *Le*

mie stagioni, poi mantenuto]; ora in *Tre crisi degli anni Cinquanta*, PP, pp. 831-835.

Punto e pretesto su Billy Wilder, «aut-aut», n. 3 (maggio 1951), pp. 270-274; poi in ID¹, pp. 52-58 [in forma ridotta e col titolo *Quel film di Billy Wilder*, poi mantenuto]; poi in ID², pp. 34-38; poi in TP, pp. 35-37; ora in PP, pp. 589-591.

Poesie di Alfonso Gatto, «Libera Stampa», 17 luglio 1951, p. 3; ora in PP, pp. 1057-1060.

Un poeta ha girato intorno al sole, «Milano-Sera», 29-30 giugno 1952, p. 3; poi in LP, pp. 33-37 [col titolo *La capanna indiana*, poi mantenuto]; ora in PP, pp. 835-838.

La vocazione della gioia, «aut-aut», n. 11 (settembre 1952), pp. 422-427; poi in LP, pp. 39-47; poi in Jacques Prévert, *Poesie*, traduzione di Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni, Parma, Guanda, 1979, pp. VII-XIII [aggiunta di una pagina finale]; poi in SG, pp. 61-70 [testo originale]; ora in PP, pp. 839-845.

Bilancio segreto di un anno di pubblicità, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. VI, n. 6, dicembre 1953, pp. 36-37; poi in CP, pp. 41-51.

Primo incontro con Ezra Pound [1956, conferenza radiofonica per Radio Monteceneri], PP, pp. 987-992.

Piero Pirelli, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. IX, n. 5, ottobre 1956, pp. 5-34.

Sulla poesia di Solmi, «Stagione», III (1956), n. 10, pp. 2-3; poi come postfazione a Sergio Solmi, *Levania e altre poesie*, Milano, Mantovani, 1956, pp. 25-43 [ampliato e privo di titolo]; poi in *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Parma, Guanda, 1959, pp. 697-699 [senza titolo, parte mancante in «Stagione»]; poi in ID, pp. 86-89 [con titolo *Il nome di poeta*]; poi in LP, pp. 49-63 [testo integrale, con titolo *Levania*]; poi in ID², pp. 56-58 [come in ID]; poi in TP, pp. 52-54 [come in LP]; ora in PP, pp. 608-610 [come in ID]; 845-858 [come in LP].

Pascoli-Leopardi: polemica indiretta, in *Celebri polemiche letterarie*, a cura di Bixio Candolfi, Lugano, La Scuola Edizioni, 1957, pp. 219-229; poi in «il

verri», a. II (1958), n. 1, pp. 7-12 [col titolo *Pascoli e Leopardi*, poi mantenuto]; poi in SG, pp. 48-55.

Una P lunga cinquant'anni, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XI, n. 2, aprile 1958, pp. 43-45; poi in *Pirelli. Antologia di una rivista d'informazione e di tecnica – 1948/1972*, a cura di Vanni Scheiwiller e Anna Longoni, Milano, Libri Scheiwiller, 1987, pp. 111-113; poi in *Strenna nerazzurra Pirelli*, Milano, Libri Scheiwiller, 1995 [insieme a *Il fantasma neroazzurro*].

I creatori condizionati, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XI, n. 6, dicembre 1958, pp. 46-49; poi in CP, pp. 55-66.

Una proposta di lettura, «aut-aut», n. 61-62 (gennaio-marzo 1961), pp. 110-118 [segue alla traduzione di V.S. della *Musica del deserto* di W.C. Williams, pp. 94-109]; poi come *Prefazione* a W.C. Williams, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e V.S., Torino, Einaudi, 1961, pp. 13-22; poi tradotto da Sonia Raiziss col titolo *W. C. W.: An Italian View*, «Prairie Schooner», vol. XXXVIII, n. 4, Winter 1964/1965, pp. 307-316; poi in LP, pp. 65-76 [col titolo *La musica del deserto*, poi mantenuto]; ora in PP, pp. 858-867.

Poscritto forse superfluo, «Nuovi Argomenti», n. 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 93-95; poi in ID², pp. 78-80 [col titolo *Ciechi e sordi*]; poi in TP, pp. 70-72; ora in PP, pp. 628-630.

Ritorno dalla notte, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XVII, n. 1, febbraio 1964, pp. 76-80; poi in LP, pp. 85-90 [in forma ridotta, poi mantenuta]; poi in PP, pp. 874-879.

Due autoritratti, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XVII, n. 2, aprile 1964, pp. 84-87 (rubr.: «Nei libri e fuori»).

In quale secolo?, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XVII, n. 3, giugno 1964, pp. 78-81 (rubr.: «Nei libri e fuori»); poi, in forma ridotta, in ID², pp. 89-91; poi, integralmente, in *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, a cura di Anna Longoni, «Strumenti critici», XXVI (1992), pp. 63-71.

L'oro e la cenere, «Pirelli», a. XVII, n. 4, agosto 1964, pp. 81-85 (rubr.: «Nei libri e fuori»); poi, in forma ridotta e col titolo *Oro e cenere*, in *Diario intermittente*,

- «il verri», sesta serie, n. 1, settembre 1976, pp. 94-100 (alle pp. 94-96), e in ID², pp. 89-91; poi, integralmente, in *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, a cura di Anna Longoni, «Strumenti critici», XXVI (1992), pp. 71-79.
- Un genere per pochi*, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XVII, n. 5-6, ottobre-dicembre 1964, pp. 104-105 (rubr.: «Nei libri e fuori»); poi in *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, a cura di Anna Longoni, «Strumenti critici», XXVI (1992), pp. 79-84.
- L'onore della cronaca*, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XVIII, n. 1, gennaio-marzo 1965, pp. 102-104 (rubr.: «Nei libri e fuori»); poi in *Vittorio Sereni: nei libri e fuori*, a cura di Anna Longoni, «Strumenti critici», XXVI (1992), pp. 84-91.
- L'opzione*, «Questo e altro», 8 (giugno 1964), pp. 33-45.
- Ognuno riconosce i suoi*, «Letteratura», a. XXX (n.s. XIV), n. 79-81, gennaio-giugno 1966, pp. 305-310 [col titolo *Una guerra non combattuta, Il puntata*]; poi in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 463-470; poi in «Tuttolibri», 16 ottobre 1976, p. 3 [solo la parte conclusiva, col titolo *Vivere da poeta*]; poi in ID¹, pp. 649-650 [in parte modificato]; poi in ID², pp. 101-102 [in forma ridotta]; poi in TP, pp. 90-91; ora in PP, pp. 1006-1014.
- La stagione violenta*, «Avanti!», Supplemento della domenica, 20 marzo 1966, p. 7 [con traduzioni di V.S. di *Pont Mirabeau* e *La ciocca ritrovata* e di altri da *Alcools* e *Calligrammes*]; poi in LP, pp. 91-96 [in forma ridotta]; poi in SG, pp. 71-76; poi in PF, pp. 17-20; ora in PP, pp. 879-883.
- Prove per un ritratto*, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XXI, n. 9-10, settembre-ottobre 1968, pp. 49-56; poi in ID², pp. 105-111; poi in TP, pp. 92-97; ora in PP, pp. 651-657.
- Due voci veneziane*, «Pirelli», Rivista d'informazione e di tecnica, a. XXIII, n. 5-6, maggio-giugno 1970, pp. 84-87.
- Prefazione a Giorgio Seferis, Le opere. Poesia. Prosa*, traduzione, note e bibliografia di F. M. Pontani, Milano, Club degli Editori, 1971, pp. IX-xxx; poi in «il verri», quarta serie, n. 38, febbraio 1972, pp. 6-21 [col titolo *Giorgio*

Seferis, poi mantenuto]; poi in LP, pp. 115-135; poi in *UNEDI. Dizionario Enciclopedico*, Milano, UNEDI, 1974-1980, vol. XII, p. 508 [‘voce’ *Ghiorgos Seferis*, parziale]; ora in PP, pp. 897-915.

«*Sì dolce è del mio amaro la radice*» [conversazione alla Biblioteca Cantonale di Lugano, 7 maggio 1974], «Corriere del Ticino», 22 giugno 1974, pp. 36-37; poi in «Il Giorno», 14 luglio 1974, pp. 11-12 [in forma ridotta, col titolo *Amati, Laura come io t'amo*]; poi in «Neue Zürcher Zeitung», Zurigo, 21 Juli 1974, pp. 43-44 [in forma ampliata, con titolo *Petrarca: In seiner Fiktion seine Wahrheit*]; poi in «La Nacion», Buenos Aires, 5 de enero de 1975, pp. 1-2 della sezione «Letras – Artes» [col titolo *Petrarca: en su ficción, su verdad*]; poi in *Francesco Petrarca nel IV centenario della morte*, Bologna, Massimiliano Boni, 1976, pp. 69-78 [col titolo *Petrarca: nella sua finzione la sua verità*, poi mantenuto]; poi in V.S., *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 9-27; poi in SG, pp. 127-146; ora in PP, pp. 923-937.

Michelangelo poeta, «Epoca», 15 marzo 1975, pp. 57-58; ora in PP, pp. 943-948.

Ci appassionò alla vita, «Epoca», 8 novembre 1975, pp. 35-38; poi in SG, pp. 86-89.

Il mio lavoro su Char [1976], in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Atti della sesta edizione del Premio, a cura dell'Amministrazione Comunale, Monselice, 1977, pp. XXV-XXVIII; ora in R. Char, V. Sereni, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Donzelli, 2010, pp. 6-7.

René Char: il termine sparso [1976, conferenza radiofonica per Radio Monteceneri], in PP, pp. 1040-1047.

Per Banfi [1977], in Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 121-139.

Appunti di lettura, «Piccolo Teatro di Milano», a. II, n. 4, luglio 1979, pp. 8-9; poi, in forma ampliata, in Pierre Corneille, *L'illusione teatrale*, traduzione di V.S., appunti di regia di Walter Pagliaro, Parma, Guanda, 1979, pp. 149-154; poi in SG, pp. 104-111; ora in PP, pp. 949-954.

Il lavoro del poeta [«Conversazione di estetica» tenuta presso la Fondazione «Corrente» di Milano, 27 maggio 1980], «Incognita», a. I, n. 1 (1982), pp. 47-62; poi in «Poetiche», 3 (1999), pp. 331-351; ora in PP, pp. 1126-1143.

E dopo Mallarmé chi c'è?, «L'Europeo», 22 novembre 1982, p. 133; ora in PP, pp. 955-956.

Vittorio Sereni: nei libri e fuori [4 recensioni dalla rivista «Pirelli»: *In quale secolo?*; *L'oro e la cenere*; *Un genere per pochi*; *L'onore della cronaca*], a cura di Anna Longoni, «Strumenti critici», n.s., XXVI (1992), pp. 63-96.

Entro la densa lente dell'estate, «Approdo letterario», 1954, IV, pp. 15-18.

Sotto il cielo pacato di novembre, «Approdo letterario», 1954, IV, pp. 15-18.

Levania, «Approdo letterario», 1954, IV, pp.15-18

Alla bruma, «Approdo letterario», 1954, IV, pp.15-18

Ascoltando Mozart, «Approdo letterario», 1954, IV, pp.15-18.

Breve Antologia dell'ultimo Saba, «L'Approdo letterario», a. I, n. 3, luglio-settembre 1952, pp. 75-78.

Rassegna di poesia, «L'Approdo», a. I, n. 4, ottobre-dicembre 1952, pp. 87-88.

«L'incertezza amorosa», «L'Approdo», a. II, n. 1, gennaio-marzo 1953, pp. 83-84.

La speranza, «Prairie Schooner», v. XXXIX, n. 1, Spring 1965, pp. 72.

Vittorio amico mio... Una poesia e una prosa di Vittorio Sereni e quattro incisioni di E. Della Torre, F. Francese, R. Savinio, S. Scheiwiller, Strenna per gli amici di Paolo Franci, Milano, Scheiwiller, a cura di Vanni Scheiwiller, Natale 1983-Capodanno 1984.

Traduzioni

[APOLLINAIRE, Guillaume]. *Dieci pagine di Apollinaire scelte da Sereni*, «Avanti!», Supplemento della domenica, 20 marzo 1966, p. 7.

- [APOLLINAIRE, Guillaume]. *Otto poesie*, «Almanacco dello Specchio», n. 8, Milano, Mondadori, 1979, pp. 36-55 [da *Alcools: Le voyageur (Il viaggiatore)*; *Cors de chasse (Corni da caccia)*; da *Calligrammes: La petite auto (La piccola auto)*; *C'est Lou qu'on la nommait (La chiamavano Lu)*; *Désir (Voglia)*; *Carte postale (Cartolina postale)*; *Un oiseau chante (Un uccello canta)*; *La jolie rousse (La bella rossa)*].
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Eravamo da poco intanto nati*, a cura di V.S., Strenna per gli amici di Paolo Franci, Milano, Scheiwiller, 1980.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Da Alcools*, a cura di Sergio Zoppi, versioni a fronte di Giovanni Raboni e V.S., Milano, Il Saggiatore, 1981; poi Id., *La chiamavano Lù e altre poesie*, tradotte da Giovanni Raboni e V.S., introduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1984.
- CHAR, René. *Poesia e Prosa*, traduzione a cura di Giorgio Caproni e V.S., prefazione di Giorgio Caproni, Milano, Feltrinelli, 1962.
- CHAR, René. *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, prefazione e traduzione di V.S., Torino, Einaudi, 1968 («Collezione di poesia», 56).
- CHAR, René. *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di V.S., prefazione di Jean Starobinski, e con appunti del traduttore, Milano, Mondadori, 1974; rist. ivi, 2002.
- CHAR, René - SERENI, Vittorio. *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, con una Presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Donzelli, 2010.
- GREEN, Julien. *Leviatan*, unica traduzione autorizzata dal francese di V.S., con otto illustrazioni di Fabrizio Clerici, Milano, Mondadori, 1946 («Il ponte»); poi ivi, 1961 («Il bosco», 96); poi ristampato a Milano in più sedi: da TEADUE (1986) e, con un saggio introduttivo di Walter Benjamin, da Longanesi (1986 e 2008), TEA (1991), Corbaccio (1998) e Mondolibri (1999).
- Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981; poi ivi, 2001, con introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo.

- VALÉRY, Paul. *Eupalinos*, preceduto da *L'anima e la danza*, seguito da *Dialogo dell'albero*, unica traduzione autorizzata dal francese di V.S., introduzione di Enzo Paci, Milano, Mondadori, 1947 («Il pensiero critico», 5); poi col titolo *Tre dialoghi*, Torino, Einaudi, 1990 (con uno scritto di Giuseppe Conte) e Milano, SE, 2012.
- WILLIAMS, William Carlos. *Poesie*, versioni di V.S., immagini di Sergio Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957.
- [WILLIAMS, William Carlos]. *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. 432-447 [*Paterson: the Falls (Paterson: le cascate)*; *Adam (Adamo)*; *These (Queste sono)*; *Dedication for a Plot of Ground (Dedica per un pezzo di terra)*].
- WILLIAMS, William Carlos. *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e V.S., Torino, Einaudi, 1961.

Interviste e dibattiti

- Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile», e l'Ermetismo*, Dibattito letterario tenuto al Gabinetto Vieusseux di Firenze il 6 marzo 1968, «L'approdo letterario», XIV (1968), n.s., n. 43, pp. 79-100.
- CAMON, Ferdinando. [Intervista a V.S.], in Id., *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, pp. 139-146; nuova ediz. Milano, Garzanti, 1982.
- CHIERICI, Enrico. *5 domande a Vittorio Sereni* [nella sezione *Omaggio a Saba*], «Nuovi Argomenti», n.s., n. 57 (gennaio-marzo 1978), pp. 9-15.
- FO, Alessandro. *Una intervista a Vittorio Sereni* [11 marzo 1975], in *Studi per Riccardo Riboli, scritti di filologia, musicologia, storia*, a cura di Franco Piperno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 63-64. [La registrazione è oggi depositata presso l'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi].

Prefazioni, introduzioni, presentazioni

Prefazione a René Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, prefazione e traduzione di V.S., Torino, Einaudi, 1968 («Collezione di poesia», 56), pp. 5-18; poi in LP, pp. 97-113 [con titolo *I «Feuillets d'Hypnos»*, poi mantenuto]; ora in PP, pp. 883-897.

Prefazione a William Carlos Williams, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e V.S., Torino, Einaudi, 1961, pp. 13-22; poi, col titolo *La musica del deserto*, in LP, pp. 65-76, e in PP, pp. 858-868; trad. inglese: W. C. W.: *An Italian View*, translated by Sonia Raiziss, «Prairie Schooner», vol. XXXVIII, n. 4, Winter 1964/1965, pp. 307-316.

Presentazione, in Antonio Banfi, *Ricerche sull'amor familiare e tre scritti inediti*, Urbino, Argalia, 1965 («Quaderni di Differenze»), pp. 5-9.

Prefazione a Giorgio Seferis, *Le Opere. Poesia. Prosa*, traduzione, note e bibliografia di Filippo Maria Pontani, Milano, Club degli Editori, 1971, pp. IX-XXX.

Senso d'un'esperienza, presentazione a *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975 («Indici ragionati dei periodici letterari europei», dir. da M. Petrucciani, vol. 5), pp. 9-14.

Una donna vestita di rosso, in Sergio Antonielli, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. VII-XII. [cfr. Testi, n° 68]

Appunti di lettura, in Pierre Corneille, *L'illusione teatrale*, traduzione di V. Sereni, appunti di regia di Walter Pagliaro, Parma, Guanda, 1979, pp. 149-154.

Premessa e Nota bibliografica in V.S., *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, pp. v-XII.

Carteggi

Lettere di Vittorio Sereni a Umberto Saba (1946-1953), con una nota di Gianfranca Lavezzi, «Autografo», IV (1987), n.s., n. 11, pp. 75-92.

CHIARA, Piero; SERENI, Vittorio. *Lettere (1946-1980)*, Napoli, Edizioni Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1993.

- BERTOLUCCI, Attilio; SERENI, Vittorio. *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994.
- SERENI, Vittorio. *Scritture private. Con Fortini e Giudici*, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995.
- POZZI, Antonia; SERENI, Vittorio. *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni Trenta*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995.
- «*Miei cari tutti quanti...*». *Carteggio di Vittorio Sereni con Ferruccio Benzoni e gli amici di Cesenatico*, a cura di Dante Isella, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.
- Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.
- SABA, Umberto; SERENI, Vittorio. *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.
- SERENI, Vittorio. *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013.
- CELAN, Paul; SERENI, Vittorio. *Carteggio (1962-1967)*, a cura di Giovanna Cordibella, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2013.
- SERENI, Vittorio; GALLO, Niccolò. «*L'amicizia, il capirsi, la poesia*». *Lettere 1953-1971*, introduzione e note di Stefano Giannini, Napoli, Loffredo, 2013.
- SERENI, Vittorio; UNGARETTI, Giuseppe. *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Archito, 2013.
- Lettere di Vittorio Sereni a Enrico Falqui 1945-1947*, a cura di Gabriella Palli Baroni, «Strumenti critici», n.s., XXX (2015), pp. 449-478.
- LUZI, Mario; SERENI, Vittorio. *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2017.
- PAZZI, Roberto; SERENI, Vittorio. *Come nasce un poeta. Epistolario 1965-1982*, a cura di Federico Migliorati, Bologna, Minerva Edizioni, 2018.

Antologie

Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Hoepli, 1943; nuova edizione: *Lirici nuovi. Antologia*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Mursia, 1964.

Poesia del Novecento in Italia e in Europa, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Feltrinelli, 2000.

Bibliografia critica su Vittorio Sereni

Atti di convegni, miscellanee, numeri speciali di periodici

Per Vittorio Sereni, Convegno di poeti (Luino, 25-26 maggio 1991), a cura di Dante Isella, Milano, Scheiwiller - All'Insegna del Pesce d'Oro, 1992.

«Poetiche», 3 (1999) [numero monografico su V.S.].

«*Una futile passione*», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007.

Luoghi di un'amicizia. Antonia Pozzi - Vittorio Sereni (1933-1938), prefazione di Fulvio Papi, fotografie di Carlo Meazza, Milano, Mimesis, 2012.

«Per leggere», XIII (2013), n. 25 [numero monografico su V.S.].

«*Se io fossi editore*». *Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, a cura di Edoardo Esposito e Antonio Loreto, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013.

Vittorio Sereni, un altro compleanno, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014.

Studi critici

AGOSTI, Stefano. *Incontro con la poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 17-27.

- ANCESCHI, Luciano. *Civiltà delle lettere*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1945.
- ANCESCHI, Luciano. *Sereni legge Seferis*, «Rivista di estetica», XVII (1972), fasc. 1, pp. 23-34; poi in Id., *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 181-192.
- ANTONIELLI, Sergio. *Vittorio Sereni* [1950], «Belfagor», VII (1952), pp. 566-572; poi, rielaborato e senza la Nota biobibliografica, in Id., *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955, pp. 81-88.
- ANTONIELLI, Sergio. Recensione a V.S., *Diario d'Algeria* (1965) e *Gli strumenti umani* (1965), «Belfagor», a. XXI, n. 6 (30 novembre 1966), pp. 749-753; poi, col titolo «*Diario d'Algeria*» e «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, in Id., *La letteratura del disagio*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 223-230.
- ANTONIELLI, Sergio. *Mario Luzi e Vittorio Sereni*, in Id., *M'illumino d'immenso. Viaggio nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di Edoardo Esposito, presentazione di Geno Pampaloni, Milano, Mursia, 1987, pp. 267-278.
- BAFFONI LICATA, Maria Laura. *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Ravenna, Longo, 1986.
- BALDACCI, Luigi. *Vittorio Sereni, un critico con il sentimento della realtà*, «Epoca», 10 febbraio 1974, p. 90
- BALDAN, Paolo. *Gozzano «petit maître» di Sereni*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Torino, 26-28 ottobre 1983), Firenze, Olschki, 1985, pp. 43-60.
- BALDUINO, Armando. *Su Vittorio Sereni in Algeria (segnalazione di un idiografo e di alcuni autografi)*, «Studi novecenteschi», XXXVII (2010), pp. 97-104.
- BANDA, Alessandro. *Celan e Sereni traduttori di Char*, «Studi novecenteschi», XVIII (1991), pp. 123-151.

- BARBUTO, Antonio. «*Questo e altro*» e la ragione letteraria, «Sociologia della letteratura», n. 4-5 (1979), pp. 67-76.
- BARBUTO, Antonio. «*Questo e altro*» e la cosa letteraria, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1980.
- BARILE, Laura. *Sereni*, Palermo, Palumbo, 1994.
- BARILE, Laura. *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- BARILE, Laura. *La presenza della gioia*, in «*Una futile passione*», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 47-71.
- BARILE, Laura. *Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 261-279.
- BARILE, Laura. *L'antologia e il libro di poesia. Qualche nota sulle «poesie scelte» di Vittorio Sereni a cura di Caretti*, in *Per Lanfranco Caretti. Gli allievi nel centenario della nascita (1915-2015)*, a cura di Riccardo Brusaglia e Gino Tellini, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, pp. 13-27.
- BENJAMIN, Walter. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura Renato Solmi, Torino, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 2006 (1962¹), pp. 247-274.
- CARETTI, Lanfranco. *Cronache di Poesia*, «Tempo di Scuola», luglio-agosto 1941, p. 726.
- CARETTI, Lanfranco. *Il perpetuo «presente» di Sereni*, «Strumenti critici», I (1966), pp. 73-85; poi come Introduzione a V.S., *Poesie scelte (1935-1965)*, Milano, Mondadori, 1973, pp. IX-XXI; poi in Id., *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 455-468.
- CARETTI, Lanfranco. *La «Stella variabile» di Sereni. Nota bibliografica*, «Inventario», XIX (1981), n. 1, pp. 113-116.

- CARETTI, Lanfranco. *Ancora su «Stella variabile»*, «Paragone», XXXIV (1983), n. 398, pp. 3-12.
- CARETTI, Lanfranco. *Uno «scartafaccio» di Vittorio Sereni*, «Studi di filologia italiana», XLIII (1985), pp. 343-351; poi in Id., *Montale e altri*, Napoli, Morano, 1987, pp. 119-130.
- CENNI, Alessandra. *Antonia Pozzi e Vittorio Sereni, in un tempo vero di immagini*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIX (1995), n. 3, pp. 163-170.
- CICCUTO, Marcello. *Vittorio Sereni: le occasioni più vive della scrittura*, «Paragone», LII (2001), 3^a serie, n. 33-34-35, pp. 87-102.
- CICCUTO, Marcello. *Sereni, «Corrente» e il pensiero materiato in immagini*, Pisa-Roma, Serra, 2009.
- CIPRIANI, Stefano. *Il «libro» della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002.
- CIRCELLO, Davide. *Vittorio Sereni, «Poesie come persone»: documenti inediti ed interpretazioni radiofoniche alla RSI*, Tesi di Laurea, Università della Svizzera italiana.
- COLLI, Barbara. *Notizie dall'Archivio*, in «Una futile passione», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 145-154.
- COLUSSI, Davide. *Primi appunti sulla lingua di Sereni critico*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 281-290; ora come parte del cap. *Lingua e stile del Sereni critico*, in Id., *Stili della critica novecentesca. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni*, Roma, Carocci, 2017, pp. 109-133, alle pp. 109-119.
- COLUSSI, Davide. *Altri appunti sulla lingua di Sereni critico*, «Strumenti critici», n.s., XXIX (2014), pp. 241-256; ora come parte del cap. *Lingua e stile*

- del Sereni critico*, in Id., *Stili della critica novecentesca*. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni, Roma, Carocci, 2017, pp. 109-133, alle pp. 119-133.
- COLUSSI, Davide. *Stili della critica novecentesca*. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni, Roma, Carocci, 2017.
- COMPARINI, Alberto. *Per un'estetica della relazione. Gli «Strumenti umani» (1965) di Vittorio Sereni*, «Studi novecenteschi», XLIV (2017), pp. 289-327.
- COPPO, Mattia. *Sereni traduttore di Williams*, «Studi novecenteschi», XXXVI (2009), pp. 151-176.
- CORDIBELLA, Giovanna. *Una «poetica allo stato fluido»: sviluppo e crisi della «memoria come metodo» nella poesia di Sereni*, «Poetiche», 3 (1999), pp. 545-574.
- CORDIBELLA, Giovanna. *Poesia e filosofia: Vittorio Sereni e la lezione di Antonio Banfi*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di Piero Pieri e Giuliana Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 395-412.
- CORDIBELLA, Giovanna. *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004.
- D'ALESSANDRO, Francesca. *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum», LXXIII (1999), pp. 891-912.
- D'ALESSANDRO, Francesca. *Sergio Solmi e Vittorio Sereni: un'amicizia poetica novecentesca. Con una conversazione inedita di Vittorio Sereni*, «Italianistica», XXX (2001), n. 1, pp. 95-114.
- D'ALESSANDRO, Francesca. *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- DONZELLI, Elisa. *Come lenta cometa*, Torino, Aragno, 2009.
- DONZELLI, Elisa. *Del lontano e del distante. Aspetti della saggistica di Vittorio Sereni*, in *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 305-333.

- DONZELLI, Elisa. *Vittorio Sereni: per una genealogia della paura*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 225-237.
- ESPOSITO, Edoardo. *Sulla costituzione degli «Strumenti umani»*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 127-138.
- FERRETTI, Gian Carlo. *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.
- FERRETTI, Gian Carlo. *Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 317-325.
- FIORONI, Georgia. *Attorno a due poesie nate a Sidi-Chami*, «Per leggere» 25 (2013), pp. 17-32.
- FIORONI, Georgia. *Vittorio Sereni e la Svizzera. Gli «immediati dintorni» della poesia*, «Otto/Novecento», n.s., XXXVII (2013), n. 3, pp. 141-153.
- FORTINI, Franco. *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini», V (1966), n. 26, pp. 63-74; poi, come parte dello scritto *Di Sereni*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987 (1^a ed. Bari, De Donato, 1974), pp. 172-189.
- FORTINI, Franco. «*Il musicante di Saint-Merry*» [1981], in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 164-169.
- FRASCA, Damiano. *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Ghezzano (Pisa), Felici, 2014.
- GIBELLINI, Cecilia. *Sul carteggio Saba-Sereni*, «Rivista di letteratura italiana», XXVI (2008), n. 2-3 (= *Saba extravagante*, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 14-16 novembre 2007, a cura di Giorgio Baroni), pp. 185-187.
- GIOVANNUZZI, Stefano. *Sereni: dalla prosa agli «Immediati dintorni»*, «Filologia e Critica», XXVII (2002), pp. 399-429.

- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Interlocutori dell'ultimo Sereni*, «Testo», XXVI (2005), n. 50, pp. 83-91; poi in «*Una futile passione*», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 99-108; poi in Ead., *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 87-98.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Le sponde della prosa di Sereni*, «Poliorama», 2 (1983), pp. 121-141; poi in Ead., *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 9-51.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Due paure: tra Sereni e Caproni*, in *Memoria e scrittura della filosofia. Studi offerti a Fulvio Papi per il suo settantesimo compleanno*, a cura di Silvana Borutti, Milano, Mimesis, 2000, pp. 83-99; poi in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 133-148.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. «*Voci pausate e ritmiche*»: *prosa e poesia?*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 83-92.
- GRILLANDI, Massimo. *Vittorio Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- ISELLA, Dante. *La lingua poetica di Sereni*, in V.S, *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Mondadori, 1986, pp. IX-XXVIII; poi in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 263-277.
- ISELLA, Dante. *Giornale di «Frontiera»*, Milano, Archinto, 1991.
- ISELLA, Dante. *Prefazione a «Una futile passione»*, Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, Brescia, Grafo, 2007, pp. 5-7.
- LENZINI, Luca. *Le distanze della prosa. «Il sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in Id., *Interazioni tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, pp. 111-135.

- LENZINI, Luca. *Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 299-315.
- LISA, Tommaso. *Vittorio Sereni, la frontiera della percezione*, in Id., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 141-150.
- LONARDI, Gilberto. *Introduzione*, in V.S., *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 5-25.
- LORENZINI, Niva. *In margine a un «Diario intermittente»*, «Poetiche», 3 (1999), pp. 455-470.
- LORENZINI, Niva. *Parola e cosa*, in «Una futile passione», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 73-86.
- LUCCHINI, Guido. *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici», n.s., II (1987), pp. 391-408.
- MARRAS, Caterina. *La prosa di Vittorio Sereni*, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 61-71.
- MARTIGNONI, Clelia. «*Stella variabile*»: *la linea metafisica della dissonanza*, «Poetiche», 3 (1999), pp. 413-454.
- MARTIGNONI, Clelia. *Rileggere Sereni (e altre considerazioni novecentesche)*, «Strumenti critici», XXIV (2009) (= *Dante Isella e la filologia d'autore*, Atti della Giornata di Studi, Università di Pavia, 30 ottobre 2008, a cura di Franco Gavazzeni e Clelia Martignoni), pp. 315-324.
- MARTIGNONI, Clelia. *Percezioni della metropoli e della modernità attraverso la poesia del secondo Novecento. Vittorio Sereni e oltre*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi e Giuseppe Langella, Pisa, ETS, 2012, tomo I, pp. 129-163.

- MARTIGNONI, Clelia. «*Lavori in corso*»: *elaborare la perplessità?*, in Vittorio Sereni, *un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 59-70.
- MARTIGNONI, Clelia. *Vittorio Sereni: alcune considerazioni anniversary*, «Materiali di Estetica», terza serie, n. 2 (2015), pp. 193-200.
- MARTIGNONI, Clelia. *Vittorio Sereni. Ermetismo, dintorni, processi genetici e inventivi*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. II, pp. 663-670.
- MARTIGNONI, Clelia. *Caretti verso il Novecento: il caso Sereni*, in *Filologia e filosofia (e critica). Lanfranco Caretti e dintorni, mezzo secolo dopo*, a cura di Renzo Cremante, Luca Fonnesu e Federica Marinoni, Milano, Cisalpino, 2017, pp. 33-47.
- MARTIGNONI, Clelia. *Notizie dal carteggio Buzzi-Sereni (1949-1967)*, in *Odisseico peregrinare: l'opera letteraria di Giancarlo Buzzi*, a cura di Silvia Cavalli, Novara, Interlinea, 2017, pp. 43-60.
- MARTIGNONI, Renato. *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni. Piero Bianconi, il Premio Libera Stampa e una collaborazione radiofonica (1947)*, «Versants», n.s., 16 (1989), pp. 55-71.
- MARTIGNONI, Renato. *Vittorio Sereni e l'«Antologia di Spoon River» (intorno a una collaborazione radiofonica)*, «Bloc notes», n. 22 (dicembre 1990), pp. 113-117.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI (1972), pp. 19-48; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386; poi, in parte scorciata, come postfazione a V.S., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 87-116; poi in *Poesie*, pp. LIII-LXVI; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 109-148.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Nota a «Festa d'inverno»*, «Strumenti critici», X (1976), pp. 410-418; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 243-267.

- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Vittorio Sereni «lettore» di pittura*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, Tipografia Canale, 1977, pp. 166-171; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 269-277.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Vittorio Sereni*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura dello stesso, Milano, Mondadori, 1978, pp. 446-452; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 29-35.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», n.s., 9 (1983), pp. 3-18; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 377-386; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 3-27.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Il solido nulla*, «L'indice dei libri del mese», 8 (ottobre 1986), pp. 8-9; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 377-386; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 185-196.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Gli immediati dintorni della poesia*, «Corriere del Ticino», 11 luglio 1987; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 285-289.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Confronti tra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 243-250; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 175-194; poi, in forma ridotta e col titolo *Un confronto tra Sereni e Caproni traduttori*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 223-233.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Caproni e Sereni: due versioni*, in «Premio Città di Monselice per la Traduzione letteraria e scientifica», 18-19-20 (1993), pp. 210-221; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 208-219; poi, in forma ridotta e col titolo *Sereni e Char*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 235-242.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. «*La spiaggia*», in *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Zambon, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 78-95; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*,

- Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 239-254; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 161-183.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Note sul «Diario d'Algeria»*, «Poetiche», 3 (1999), pp. 365-377; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 95-108.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 220-238; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 37-62.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Sereni traduttore di poesia*, Introduzione a V.S., *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 2001, pp. v-xxvii; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 197-221.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Ho sempre pensato...*, presentazione a V.S., *La casa nella poesia*, tavole di Enrico Della Torre, Università degli Studi di Parma - Facoltà di Architettura, Parma, 2005, pp. 13-19; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 279-283.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Presentazione*, in René Char, V.S., *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, Roma, Donzelli, 2010, pp. ix-xii.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Da Čechov a Sereni*, «Strumenti critici», n.s., XXVI (2011), pp. 197-208; poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 63-79.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. «Amsterdam», in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 149-159.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *L'edizione critica delle poesie di Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 81-93.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013.
- MOLITERNI, Fabio. *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2002.
- MONTALE, Eugenio. *Strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965; poi in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 328-333; poi in Id., *Il*

secondo mestiere. Prose. 1920-1979, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 («I Meridiani»), tomo II, pp. 2748-2753.

MOTETTA, Giulia. *Daria Menicanti a Vittorio Sereni, la poesia «Vittorio di Ferragosto» e la sua elaborazione nella carte d'archivio*, «Materiali di Estetica», terza serie, n. 2 (2015), pp. 151-159.

MUTTERLE, Anco Marzio. *Nota per Sereni critico*, «Studi novecenteschi», II (1973), n. 6, pp. 407-411.

NISTICÒ, Renato. *La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998.

NISTICÒ, Renato. *Letteratura e fraintendimento: il sogno di Montale in Sereni*, «Poetiche», 3 (1999), pp. 471-493.

PALLI BARONI, Gabriella. *Cronistoria di una collaborazione: Ungaretti, Sereni e «La Rassegna d'Italia»*, «Letteratura Italiana Contemporanea», XII, 33, maggio-agosto 1991, pp. 281-286.

PAPI, Fulvio, *La non poetica di Vittorio Sereni*, in Id., *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

PAPI, Fulvio, *Esili miti lacustri*, «Resine», XXV (2003), n. 25, pp. 21-30; poi in «Una futile passione», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 21-32.

PERI, Lorenzo. «*Siamo tutti sospesi a un tacito evento*». *Il primo Sereni*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. II, pp. 693-705.

PESATORI, Sara. *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 326-342.

PETRUCCI, Chiara. *I mali del reticolato. Prigionia, olocausto e dittature nell'attività editoriale di Vittorio Sereni, con un'appendice di pareri editoriali inediti*, «Studi novecenteschi», XL (2013), pp. 167-214.

- RABONI, Giulia. *Le prose bresciane*, in «*Una futile passione*», Atti del Convegno su Vittorio Sereni (Brescia, 10-11 febbraio 2003), a cura di Giuseppe Magurno, prefazione di Dante Isella, Brescia, Grafo, 2007, pp. 139-142.
- RABONI, Giulia. *Leggere (e capire?) Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 71-81.
- RABONI, Giulia. *Filologismo e bulimia. Note sulle edizioni dei carteggi contemporanei (di Sereni in particolare)*, in «*Studi e testi italiani*», 33 (2014) (= *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti), pp. 91-102.
- RABONI, Giulia. *Tra ricordo e memoria. Le carte di Vittorio Sereni*, in *L'autore e il suo archivio*, Atti del Convegno (Losanna, 28-29 novembre 2013), a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 93-107.
- RAIMONDI, Stefano. *Il male del reticolato. Lo sguardo estremo nella poesia di Vittorio Sereni e René Char*, Milano, CUEM, 2007.
- SANDRINI, Giuseppe. «*Il grande amico*»: *Sereni e Alain-Fournier*, «*Per leggere*», 25 (2013), pp. 33-47.
- SASSO, Stefano. *Vittorio Sereni tra canzoniere e diario: alla riscoperta di un percorso poetico (1935-1952)*, Amburgo, Kovač, 2002.
- SCAFFAI, Niccolò. *Appunti per un commento a «Stella variabile»*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 191-203; poi in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 189-204.
- SCAFFAI, Niccolò. «*Una frazione di parte in causa*». *Lettere e apparati in edizioni di poeti italiani del Novecento*, in Giorgio Inglese, Vittorio Formentin, Niccolò Scaffai, *Leggere gli apparati (testi e testimoni dei classici italiani)*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 73-107; poi in Id., *Il lavoro del poeta. Montale*,

- Sereni, Caproni, Roma, Carocci, 2015, pp. 112-135 [in partic. il paragrafo 6.5: «Con non altri che te è il colloquio». *Il caso di Sereni*, alle pp. 131-135].
- SCAFFAI, Niccolò. «*Il luogo comune e il suo rovescio*»: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «*Strumenti umani*» di Sereni, in *Quaderno di italianistica 2010*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2010, pp. 145-185; poi in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 136-171.
- SCAFFAI, Niccolò. *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.
- SCAFFAI, Niccolò. *L'orizzonte preconstituito. Sereni di fronte all'ermetismo*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. II, pp. 707-716.
- SCARPATI, Claudio. *La poetica di Vittorio Sereni*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, vol. II, pp. 260-278.
- SCHUERCH, Rudolf. *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- SERONI, Adriano. *Poesia come accordo*, «Rivoluzione», 30 settembre 1941, poi, col soprattitolo *Per la poesia di Sereni*, in *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, pp. 609-614.
- SOLDINI, Fabio. «*Rapsodia elvetica*», un testo «*ticinese*» di Vittorio Sereni, in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di Paolo Di Stefano e Giovanna Fontana, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1993, pp. 271-277.
- TESTA, Enrico. *Vittorio Sereni* [profilo critico], in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura dello stesso, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-8.
- TESTA, Enrico. *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 29-41.

- VECCHIO, Matteo Mario. *Sulle «Furie» del carteggio tra Vittorio Sereni e Giancarlo Vigorelli*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. II, pp. 739-749.
- VIGORELLI, Giancarlo. *Sereni e il congedo dalla gioventù*, «Nuova Rivista Europea», n.s., VII (1983), n. 2, pp. 12-16: poi col titolo *Sereni, il congedo della gioventù* (parte dello scritto *Vittorio Sereni*) in Id., *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989, pp. 206-214.
- VIGORELLI, Giancarlo. *Vittorio Sereni*, in Id., *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989, pp. 195-214.
- ZANZOTTO, Andrea. «*Gli strumenti umani*», «Paragone», XVIII (1967), n.s., n. 204, pp. 102-112; poi in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994 (e rist. 2001), pp. 37-49.
- ZUCCHI, Enrico. «*Feuillets d'Hypnos*» tra Resistenza e ricostruzione. *Alcune impressioni da una lettura charriana*, «Estudios Románicos», 20 (2011), pp. 253-268.

Altra bibliografia

Opere letterarie in volume

- ANTONIELLI, Sergio. *Il campo 29*, Milano, Edizioni Europee, 1949 (1952²); poi Roma, Editori Riuniti, 1976, con prefazione di V.S.; poi Milano, Isbn, 2009, con uno scritto di Edoardo Esposito.
- ANTONIELLI, Sergio. *La tigre viziosa*, Torino, Einaudi, 1954 («I Gettoni»); poi Milano, Mondadori, 1979, introduzione di Sergio Solmi.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools. Poèmes 1898-1913*, Paris, Mercure de France, 1913.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*, Paris, Mercure de France, 1918.
- ARPINO, Giovanni. *Barbaresco*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954 («Quaderni di poesia», 1).

- BASSANI, Giorgio. *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi, 1963.
- BASSANI, Giorgio. *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1997 («I Meridiani»).
- BELLINTANI, Umberto. *Paria*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955 («Quaderni di poesia», 5).
- BERTOLUCCI, Attilio. *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1951.
- BLAS DE OTERO, Muñoz. *Poesie*, a cura di Elena Clementelli, Parma, Guanda, 1962.
- BUZZATI, Dino. *In quel preciso momento*, Venezia, Neri Pozza, 1950.
- CATTAFI, Bartolo. *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983.
- CATTAFI, Bartolo. *Nel centro della mano*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1951.
- CATTAFI, Bartolo. *Partenza da Greenwich*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955 («Quaderni di poesia», 6).
- CHIESURA, Giorgio. *Sicilia 1943*, Vicenza, Neri Pozza, 1964.
- COMISSO, Giovanni. *Le mie stagioni*, Treviso, Edizioni di Treviso, 1950.
- COMISSO, Giovanni. *Vita nel tempo (Lettere 1905-1968)*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1989.
- ERBA, Luciano. *Il Bel Paese*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955 («Quaderni di poesia», 8).
- FORTINI, Franco. *Foglio di via e altri versi*, Torino, Einaudi, 1946 («Poeti»); nuova ediz. ivi, 1967 («Collezione di poesia», 41).
- FORTINI, Franco. *Una facile allegoria*, Milano, Ed. della Meridiana, 1954 («Quaderni di poesia», 2).
- FRANK, Anne. *Il diario*, Milano, Bompiani, 1958.
- HEMINGWAY, Ernst. *Festa mobile*, Milano, Mondadori, 1964.
- LANDOLFI, Tommaso. *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi, 1950.
- LANDOLFI, Tommaso. *La biere du pecheur*, Firenze Vallecchi, 1953.

- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1963 (1958¹).
- LEVI, Primo. *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963.
- LUSSU, Emilio. *Un anno sull'Altipiano*, Torino, Einaudi, 1964.
- LUZI, Mario. *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2015 («I Meridiani»).
- MAGRIS, Claudio. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesia e prosa*, a cura di Cosimo Ortosta, Parma, Guanda, 1982.
- MANFREDI, Antonio. *Alto Adige segreto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.
- MENICANTI, Daria. *Città come*, Milano, Mondadori, 1964 («Il tornasole»).
- MENICANTI, Daria. *Poesie per un passante*, Milano, Mondadori, 1978 («Lo Specchio»).
- MILLER, Henry. *Il colosso di Maroussi*, Milano, Mondadori, 1948.
- MONTAIGNE, Michel de. *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Milano, Adelphi, 1966, 2 voll.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Canto popolare*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954 («Quaderni di poesia», 3).
- POND, Hugh. *Sicilia!*, Milano, Longanesi, 1964.
- POZZI, Antonia. *Parole: liriche*, Milano, Mondadori, 1939; poi *Parole: diario di poesia*, prefazione di Eugenio Montale, Milano, Mondadori, 1964 («Lo Specchio»); poi *Parole*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, Garzanti, 1989.
- PRÉVERT, Jacques. *Poesie*, traduzione di Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni, Milano, Guanda, 1979.
- QUARANTOTTI GAMBINI, Pier Antonio. *Primavera a Trieste: ricordi del '45*, Milano, Mondadori, 1951.

- ROMANO, Lalla. *L'autunno*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955 («Quaderni di poesia», 7).
- SALOMON, Charlotte. *Charlotte. Diario in figure 1917-1943*, prefazione di Carlo Levi, Milano, Bompiani, 1963.
- SARRAUTE, Nathalie. *Les fruits d'Or*, Paris, Gallimard, 1964; trad. it. *I frutti d'oro*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964; trad. it. *Le parole*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- SEFERIS, Giorgio. *Poesie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Milano, Mondadori, 1963 («Lo Specchio»).
- SEFERIS, Giorgio. *Le opere. Poesia. Prosa*, traduzione, note e bibliografia di Filippo Maria Pontani, Milano, Club degli Editori, 1971.
- SEFERIS, Giorgio. *Le parole e i marmi*, a cura di Filippo Maria Pontani, Milano, Mondadori, 1965.
- SOLMI, Sergio. *Levania e altre poesie*, con una nota di V.S., Milano, Mantovani, 1956.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Desert Music and Other Poems*, New York, Random House, 1954.
- ZANZOTTO, Andrea. *Elegia e altri versi*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954 («Quaderni di poesia», 4).

Monografie, saggi, articoli e altri contributi in rivista, strumenti

- ANCESCHI, Luciano. *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*, Firenze, Sansoni, 1936.
- ANCESCHI, Luciano. *Introduzione*, in *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, a cura dello stesso, Milano, Hoepli, 1943, pp. 7-24; poi *Lirici nuovi: antologia* a cura di Luciano Anceschi, Milano, Mursia, 1964.
- ANCESCHI, Luciano. *Disagio dell'uomo di lettere*, «Uomo», 1945, pp. 4-8.

- ANCESCHI, Luciano. *Dubbio metodico di Solmi*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 3.
- ANCESCHI, Luciano; ANTONIELLI, Sergio. *Lirica del Novecento: antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953.
- ANTONIELLI, Sergio. *La letteratura del disagio*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- ARCANGELI, Gaetano. *Solo se ombra (1941-1953)*, con una nota di Giovanni Raboni, Milano, Scheiwiller, 1995.
- ARENDT, Hannah. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- ASSAEL, Davide. *Alle origini della scuola di Milano: Martinetti, Barié, Banfi*, Milano, Guerini e Associati, 2009.
- BANFI, Antonio. *Il relativismo critico e l'intuizione filosofica della vita nel pensiero di Georg Simmel [1920]*, introduzione a Georg Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, trad. di A. Banfi, Firenze, Vallecchi, s.d. [ma 1922], pp. 5-30 (Milano, SE, 2009, con uno scritto di Fulvio Papi, pp. 11-30); poi in A. Banfi, *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione (1910-1929)*, a cura di Luciano Eletti, con la collaborazione di Livio Schirollo, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1986, pp. 275-300.
- BANFI, Antonio. *I problemi di un'estetica filosofica*, «La Cultura», XI, 1932, fasc. IV, pp. 750-774, e XII, 1933, fasc. 1, pp. 174-188; poi in Id., *Vita dell'arte*, Milano, Minuziano, 1947, pp. 13-93; poi in Id., *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Parenti, 1961, pp. 3-61; poi in Id., *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele Scaramuzza, con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1988, pp. 5-55.
- BANFI, Antonio. *Motivi dell'estetica contemporanea*, «Valori primordiali», I (1938), n. 1, pp. 83-98 [col titolo *Motivi e problemi dell'estetica contemporanea*]; poi in Id., *Vita dell'arte*, Milano, Minuziano, 1947, pp. 94-124; poi in Id., *I problemi di una estetica filosofica?*; poi in Id., *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele

Scaramuzza, con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1988, pp. 56-76.

BANFI, Antonio. *Le due vie*, «Uomo», dicembre 1945, pp. 8-16; poi in Id., *Vita dell'arte*, Milano, Minuziano, 1947, pp. 238-250; poi in Id., *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Parenti, 1961, pp. 171-180; poi in Id., *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele Scaramuzza, con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1988, pp. 150-158.

BANFI, Antonio. *Vita dell'arte*, Milano, Minuziano, 1947.

BANFI, Antonio. *La ricerca della realtà*, Firenze, Sansoni, 1959.

BANFI, Antonio. *Incontro con Hegel*, Urbino, Argalìa, 1965.

BANFI, Antonio. *Ricerche sull'amor familiare e tre scritti inediti*, Presentazione di V.S., Urbino, Argalìa, 1965 («Quaderni di Differenze»).

BANFI, Antonio. *Scritti letterari*, a cura e con introduzione di Carlo Cordié, Roma, Editori Riuniti, 1970.

BANFI, Antonio. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele Scaramuzza, con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1988.

BANFI, Antonio. *Immanenza e trascendenza come antinomia filosofica* [1923], Alessandria, Industria Grafica O. Ferrari & C., 1924; poi in *Dibattiti filosofici*, Atti del V Congresso italiano di Filosofia (Firenze, 15-19 ottobre 1923), Città di Castello, Il Solco, 1925, pp. 150-160, e in «Rivista di Filosofia», XVI (1925), n. 2, pp. 114-124; poi in Id., *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione (1910-1929)*, a cura di Luciano Eletti, con la collaborazione di Livio Schirollo, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1986, pp. 180-192.

BANFI, Antonio. *La crisi*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Scheiwiller - All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967; poi Milano, Mimesis, 2013, prefazione di Carlo Bo, postfazioni di Fabio Minazzi e Fulvio Papi.

- BÀRBERI-SQUAROTTI, Giorgio. *Solmi o le tentazioni della ragione*, «Stagione», III (1956), n. 10, pp. 4-5.
- BARTOLINI, Elio. *Incontri con Solmi*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 6.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Ancora racconti in versi*, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004), a cura di Nicola Merola, Catanzaro, Rubbettino, 2006, pp. 65-84.
- BENVENUTI, Giuliana. *L'esperienza di «Corrente di Vita giovanile»*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, vol. II, pp. 999-1019.
- BIGI, Emilio. *Necrologio. Sergio Antonielli*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXII (1985), pp. 156-160.
- BIGONGIARI, Piero. *Char e il dolore dell'immagine*, in Id., *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 215.
- BIGONGIARI, Piero. *Furore e mistero di Char e*, in Id., *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 205.
- BO, Carlo. *Letteratura come vita*, «Il Frontespizio», X (1938), pp. 547-560.
- BO, Carlo. «*Cancroregina*» di Tommaso Landolfi, «La Fiera Letteraria», 17 dicembre 1950; poi col titolo *Il momento di Landolfi*, «Il Nuovo Corriere», 19 dicembre 1950.
- BOCELLI, Arnaldo. *Lo scrittore lunatico*, «Il Mondo», a. II, n. 50, 16 dicembre 1950.
- BODINI, Vittorio. *Una canzone tecnologica* [poesia *Canzone semplice dell'esser se stessi*, con breve dedica a Lamberto Pignotti], «Questo e altro», n. 3 (marzo 1963), p. 65.
- BODINI, Vittorio; MACRÌ, Oreste. «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016.
- BONFANTI, Giosue. «*Corrente*» e la letteratura, «Autografo», 24 (1991), pp. 53-69.

- BRIOSI, Sandro. *Sergio Antonielli critico*, in *Sergio Antonielli. L'uomo, lo scrittore*, a cura di G. Colombo e V. De Matteis, Monza, Comune, Assessorato alla cultura, 1988, pp. 17-27.
- CAMERINO, Aldo. *Un romanziere e un poeta nelle «Edizioni di Treviso»*, «Il Gazzettino», 25 luglio 1951.
- CAMILLUCCI, Marcello. *Malinconia e solitudine*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 6.
- CAMPO, Cristina. *Due esercizi su Eliot*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 1.
- CAPRONI, Giorgio. *Una moralità pariniana*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 3.
- CARRANNANTE, Antonio. *Letteratura e vita in Sergio Antonielli*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CX (2006), n. 2, pp. 361-385.
- CARRANNANTE, Antonio. *Letteratura e vita in Sergio Antonielli*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CX (2006), n. 2, pp. 361-385.
- CARRANNANTE, Antonio. *Una rivista da studiare: La «Rassegna d'Italia» (1946-1949) (con l'indice dei collaboratori)*, «Biblioteka», 1 (2006), pp. 148-188.
- CECCHI, Emilio. *Le stagioni di Comisso*, «L'Europeo», 15 aprile 1951.
- CIOCCHETTI, Marcello. *Introduzione*, in *Milano sera 1945-1954*, Urbino, Quattro Venti, 1986, pp. 9-30.
- COLESANTI, Massimo. *I suoi autori francesi*, «Stagione», III (1956), n. 10, pp. 5-6.
- COMISSO, Giovanni. *Gioventù che muore*, Milano, Edizioni Milano-Sera, 1949.
- COMISSO, Giovanni. *Non più lotte e diatribe tra Montecchi e Capuleti*, «Milano-sera», 22 agosto 1950, p. 3.
- COMISSO, Giovanni. *Terre barbariche ai confini della città*, «Milano-sera», 6 settembre 1950, p. 3.
- COMISSO, Giovanni. *L'uomo questo vanitoso*, «Milano-sera», 15 gennaio 1951, p. 3.
- COMISSO, Giovanni. *Tra sabbia e mare*, «Milano-sera», 3 marzo 1951, p. 3.

- COMISSO, Giovanni. *Il Ministro della P[ubblica] I[istruzione] offende tutti gli artisti*, «Milano-sera», 5 dicembre 1952, p. 3.
- «Corrente». *Le parole della vita. Opere 1930-1945*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, 18 giugno-7 settembre 2008), a cura di Marina Pizziolo, Milano, Skira, 2008.
- CRESPI, Stefano. *L'esperienza del periodico milanese «Corrente», «Otto/Novecento»*, I (1977), n. 2, pp. 23-39.
- DECLEVA, Enrico. *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993.
- DE ROBERTIS, Giuseppe. *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949.
- DESIDERI, Giovannella. «Corrente» *nell'ermetismo e contro*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXII (1978), n. 1-2, pp. 183-190.
- DI BENEDETTO, Arnaldo. *Sergio Solmi, un protagonista della cultura italiana del Novecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXXIX (2012), pp. 211-220.
- CORTELLESSA, Andrea. *Profanazioni: «Le due zitelle»*, in *Cento anni di Landolfi*, Atti del Convegno (Roma, 7-8 maggio 2008), a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, p. 28
- LATTARULO, Leonardo. *Follia e linguaggio dal «Dialogo» a «Cancroregina»*, in *Cento anni di Landolfi*, Atti del Convegno (Roma, 7-8 maggio 2008), a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, pp. 182-183.
- CORTI, Maria. *Dialogo in pubblico*, intervista di Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, 1995; poi Milano, Bompiani, 2006.
- CURI, Fausto. *La problematica banfiana e la critica letteraria*, in *Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo*, Atti del Convegno di Studi Banfiani (Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967), Firenze, La Nuova Italia, 1969; poi col titolo *Estetica e critica* in Id., *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, pp. 39-48.
- D'ALESSANDRO, Francesca. *Lo stile europeo di Sergio Solmi: tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

- DE ROBERTIS, Giuseppe. *Le stagioni di Comisso*, raccolto ora in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962
- DE ROBERTIS, Giuseppe. *Cancroregina*, «Tempo», 3-10 marzo 1951
- DESIDERI, Giovannella. *Antologia della rivista «Corrente»*, con testimonianze di Ernesto Treccani, Giansiro Ferrata e Alberto Lattuada e un Indice ragionato 1938-1940, Napoli, Guida Editori, 1979.
- DI PALO, Luigi. *Sulla crisi del pensiero contemporaneo*, «Stagione», III (1956), n. 10, pp. 1- 8.
- DI PINO, Guido. *Ottimismo di Landolfi*, «La Nazione italiana», 6 dicembre 1950.
- DOLFI, Anna. *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, «Rivista di letteratura italiana», XXXII (2014), n. 3 (=Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014), a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni), pp. 85-92.
- ECO, Umberto. *Science-fiction*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 7.
- ENGELS, Friedrich. *Ludwig Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, introduzione, traduzione e note di Giovanni Sgrò, Napoli, La Città del Sole, 2009.
- ERBA, Luciano. *Linea K*, Modena, Guanda, 1951.
- ERBA, Luciano. *Solmi vero e immaginario*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 2.
- FALQUI, Enrico. *A Fiume con i poeti capitanati da D'Annunzio*, «Tempo», 8 maggio 1951.
- FERRATA, Giansiro. «*Solaria*», «*Letteratura*» e «*Campo di Marte*», in *L'Ottocento-Novecento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 373-399.
- FERRETTI, Gian Carlo. *Storia di un editor. Niccolò Gallo*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- Fondo manoscritti di autori contemporanei. Catalogo*, a cura di Giampiero Ferretti, Maria Antonietta Grignani e Maria Pia Musatti, nota introduttiva di Maria Corti, Einaudi, Torino, 1982.
- FORTINI, Franco. *Gli annali di Comisso*, «Comunità», ottobre 1951.

- FORTINI, Franco. *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò», n. 2 (1960), pp. 103-142; poi in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 88-137, e Milano, Garzanti, 1987, pp. 96-149; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003 («I Meridiani»), pp. 548-606.
- FORTINI, Franco. *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, 2 voll. (I. *Saggi italiani*; II. *Nuovi saggi italiani*).
- GALLO, Niccolò, *Scritti letterari*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Milano, Il profilo, 1975.
- GIGLIO, Tommaso. *Introduzione*, in «*Milano-sera*» 1945-1954, a cura di Marcello Ciocchetti, Urbino, Quattro Venti, 1986, pp. 9-30.
- Giornalismo italiano*, a cura di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 2007 e 2009 («I Meridiani»), 4 voll.
- GRAMIGNA, Giuliano. *Viaggio nella luna con Landolfi*, «Settimo giorno», 21 dicembre 1950.
- GRAMIGNA, Giuliano. «*Un'ultima gaiezza...*», «Stagione», III (1956), n. 10, p. 8.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Derive dell'identità*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 89-107.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 109-132.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Genesis: a carte scoperte*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 149-179.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Slittamenti del correlativo oggettivo nella poesia del secondo Novecento*, «Italianistica», XXXI (2002), n. 2-3, pp. 283-293.

- HUSSERL, Edmund. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di Enrico Filippini, vol. III. *La fenomenologia e i fondamenti delle scienze*, Torino, Einaudi, 1976 (1965¹).
- Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di Vanni Scheiwiller, con una piccola antologia poundiana, Milano, Scheiwiller, 1955.
- Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura Mondadori (1950-1971)*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Modadori, 2002.
- ISELLA, Dante. *Scheda per le «Edizioni della Meridiana»*, «Autografo», 15 (1988), pp. 49-54.
- ISELLA, Dante. *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.
- La luna nel corso*, pagine milanesi raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani, Milano, Edizioni di Corrente, 1941.
- L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, 2 voll. (I. *Critici, traduttori, maestri, modelli*; II. *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*).
- Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.S.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), a cura di Giorgio Bàrberi-Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997.
- Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952.
- «*Milano-sera*» 1945-1954, a cura di Marcello Ciocchetti, prefazione di Tommaso Giglio, Urbino, Quattro Venti, 1986.
- LONARDI, Gilberto. *Graf: il lavoro perduto, la rima*, Padova, Liviana, 1971 («Scartabelli»).
- LUCCHINI, Guido. Scheda: *Sergio Antonielli, La poesia di Pascoli*, in *Un manager fra lettere e le arti: Giuseppe Antonio Luraghi e le Edizioni della*

- Meridiana*, a cura di Renzo Cremante e Clelia Martignoni, Milano, Electa, 2006, p. 202.
- LUZI, Mario. *La salute di Montaigne*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 4.
- MARTIGNONI, Clelia. *Landolfi e la mobilità. Registri e strutture delle prime raccolte*, «Strumenti critici», n.s., XVI (2001), pp. 75-98.
- MAZZONI, Guido. *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- MAZZONI, Guido. *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, «Strumenti critici», n.s., XXX (2015), pp. 381-404.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.
- MINAZZI, Fabio. *Il razionalismo critico della «Scuola di Milano»*, «viaBorgogna3. Il magazine della Casa della Cultura», n. 1 (2016), pp. 20-25.
- MONDADORI, Alberto. *Lettere di una vita. 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, Milano, Mondadori, 1996.
- MONDELLO, Elisabetta. *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985.
- NARDO, Dante. *La sesta satira di Giovenale e la tradizione erotico-elegiaca latina*, Padova, Liviana, 1973 («Scartabelli»).
- PACCAGNINI, Ermanno. *La letteratura in «Corrente»*, in *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, catalogo dell'esposizione di Busto Arsizio (Fondazione Bandera per l'Arte, 25 ottobre 2003-29 febbraio 2004), a cura di Marina Pizziolo, Milano, Skira, 2003, pp. 139-152.
- PACI, Enzo. *Parole di Antonia Pozzi*, «Corrente di Vita Giovanile», a. II, n. 13, 15 luglio 1939.
- PACI, Enzo. *Esistenzialismo e storicismo*, Milano, Mondadori, 1950.
- PACI, Enzo. *La filosofia contemporanea*, Milano, Garzanti, 1957.

- PACI, Enzo, *Husserl sempre di nuovo*, in *Omaggio a Husserl*, a cura di E. Paci, Milano, il Saggiatore, 1960.
- PACI, Enzo. *Introduzione*, in BRAND, Gerd. *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl* [1955], traduzione italiana di E. Filippini, Milano, Bompiani, 1960.
- PACI, Enzo. *Diario fenomenologico*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- PACI, Enzo. *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*, «aut-aut», n. 61-62 (gennaio-marzo 1961), pp. 1-21.
- PACI, Enzo. *A cominciare dal presente*, «Questo e altro», n. 1 (1962), pp. 49-54.
- PACI, Enzo. *In un rapporto intenzionale*, «Questo e altro», n. 2 (1962), pp. 25-41.
- PACI, Enzo. *Il senso delle parole. Sulla fenomenologia del negativo*, «aut-aut», 140 (1974).
- PAGNANELLI, Remo. *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991.
- PAPI, Fulvio. *Vita e filosofia. La scuola di Milano. Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini e Associati, 1990.
- PASSIGLI, Stefano. *Gli anni dell'ermetismo. Una lettura politica*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. I, pp. 33-37.
- PAVONE, Claudio. *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- PEPE, Mario. *Dell'ispirazione religiosa nell'arte italiana*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 8.
- PIGNOTTI, Lamberto. *L'industria che non si vede*, «Questo e altro», n. 1 (1962), pp. 59-61.
- PIGNOTTI, Lamberto. *La poesia tecnologica*, «Questo e altro», n. 2 (1962), p. 60-68.

- Pirelli. *Antologia di una rivista d'informazione e di tecnica – 1948/1972*, a cura di Vanni Scheiwiller e Anna Longoni, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.
- PONTANI, Filippo Maria. *Poesie di Giorgio Seferis [La nostra terra, Il Re di Asine; Bottiglia a mano; Idra; Il nostro sole]*, Nota e traduzione, «Rassegna d'Italia», IV (1949), pp. 742-748.
- PORZIO, Domenico. *Landolfi va sulla luna*, «Oggi», 15 marzo 1951.
- POZZI, Antonia. *L'età delle parole è finita (Lettere 1927-1938)*, a cura di Onorina Dino e Alessandra Cenni, Milano, Archinto, 1989.
- POZZI, Antonia. *Poesia che mi guardi*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Roma, Sossella, 2010.
- POZZI, Antonia. *I corsi di Estetica tenuti da Antonio Banfi negli anni accademici 1931-1932 e 1932-1933 presso l'Università degli Studi di Milano. Gli appunti di Antonia Pozzi*, a cura di Matteo M. Vecchio, «Rivista di Storia della filosofia», vol. 66 (2011), n. 1, pp. 113-155.
- QUAGLIO, Antonio Enzo. *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Liviana, 1973 («Scartabelli»).
- RABONI, Giovanni. *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», n. 3 (marzo 1963), pp. 66-67.
- RAIMONDI, Giuseppe. *Situazione dello scrittore*, «Emilia», a. II, n. 4 (marzo 1950), pp. 79-80.
- RAMAT, Silvio. *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- RASSINIER, Paul. *Il dramma degli Ebrei europei*, Roma, Edizioni Europa, 1967 [ediz. orig. *Le drame des Juifs européens*, Paris, Les Sept Couleurs, 1964].
- REITLINGER, Gerald. *La soluzione finale: il tentativo di sterminio degli Ebrei d'Europa 1939-1945*, Milano, Il Saggiatore, 1962 [ediz. orig. *The Final Solution. The Attempt to Exterminate the Jews of Europe, 1939-1945*, London, Vallentine Mitchell, 1953].
- RISI, Nelo. *Dalla Terra alla Luna, con un poeta*, «Stagione», III (1956), n. 10, p. 7.

- ROMANO, Salvatore Francesco. *La poetica dell'ermetismo*, Firenze, Sansoni, 1942.
- RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Colloquio con il principe*, a cura di Carlo Verdiani, Milano, Mondadori, 1964.
- SANTORO, Maria Rosaria. *Una rivista degli anni Cinquanta: «Stagione» (1954-1959)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- SCAFFAI, Niccolò. *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- SCARAMUZZA, Gabriele. *Il Don Chisciotte di Antonia Pozzi*, «Materiali di Estetica», terza serie, n. 2 (2015), pp. 4-22.
- SEBASTIANI, Gioia. *Appunti per una storia di «Letteratura» (1937-1947)*, «Nuova Antologia», CXXVI (1991), fasc. 2179, pp. 346-374; poi in Ead., «Letteratura 1937-1947». *Indici*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 7-31.
- SEBASTIANI, Gioia. «Letteratura» 1937-1947. *Indici*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- SEGRE, Cesare. *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- SEMERARI, Giuseppe. *Il relazionismo e la rinascita della fenomenologia in Italia*, in Enzo Paci, *La filosofia contemporanea*, Milano, Garzanti, 1957.
- SOLMI, Raffaella. «La Rassegna d'Italia» 1946-1949, in *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- SOLMI, Sergio. *La salute di Montaigne*, in «La Cultura», 1933, XII, 2, pp. 261-299; poi raccolto in Id., *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze, Le Monnier, 1942, e nell'ediz. ampliata, col medesimo titolo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952; poi in Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Milano, Adelphi, 1966, vol. I, pp. VII-XXXIII; poi in Id., *Saggi di letteratura francese*, a cura di Giovanni Pacchiano, tomo I, *Il pensiero di Alain - La salute di Montaigne e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 137-162.

- SOLMI, Sergio. *Prefazione* a Salvatore Quasimodo, *Eràto e Apollion*, Milano, Scheiwiller, 1936.
- SOLMI, Sergio. *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli», VIII, 1 (gennaio 1939), pp. 15-33; poi in «Il libro italiano nel mondo», II, 7, luglio 1941, pp. 13-29; poi in Id., *La letteratura italiana contemporanea*, a cura di Giovanni Pacchiano, tomo II, *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 379-399.
- SOLMI, Sergio. *Le poesie di Montale*, «Primato», I, 15 aprile 1940, pp. 17-18.
- SOLMI, Sergio. *Sera sull'Adda*, in *La luna nel corso*, pagine milanesi raccolte da Luciano Anceschi, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. p. 264.
- SOLMI, Sergio. *Lettera a Valsecchi*, «Uomo», 1945, pp. 16-22.
- SOLMI, Sergio. *Leopardi e Valéry*, «Stagione», III (1956), n. 10, pp. 1-8.
- SOLMI, Sergio. [Prefazione], in Guillaume Apollinaire, *Poesie*, trad. di Mario Pasi, Parma, Guanda, 1960, pp. 7-53.
- SOLMI, Sergio. *Memoria e creazione*, in Id. *Fine di Stagione*, Lanciano, Carabba, 1933, pp. 412-413.
- SOLMI, Sergio. *Lecture e altro [La volpe nella soffitta; Artaud; Salinger; Ready made]*, «Questo e altro», n. 2 (1962), pp. 69-72.
- SOLMI, Sergio. [Poesie]: *Letteratura e industria; L'età dei semidei; Messa a fuoco*, «Questo e altro», n. 5 (novembre 1963), pp. 11-13.
- SPAGNOLETTI, Giacinto. *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Parma, Guanda, 1961.
- STEFANELLI, Luca. *La felicità creativa: in margine alla lettera inedita di Maria Corti ad Antonio Banfi del 17 maggio 1944*, «Materiali di Estetica», terza serie, n. 3 (2016), fasc. 1, pp. 148-157.
- STRAZZERI, Giuseppe. *Scrittori su due ruote: l'esperienza della rivista «Pirelli»*, «Annali d'Italianistica», 14 (1996) (= *L'odeporica/Hodoeporics*, a cura di Luigi Monga), pp. 341-350.

- TARIZZO, Domenico. *Ideologia della morte. Storia e documenti dei campi di sterminio*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- TERRUSI, Leonardo. *Vittorio Bodini contro Oreste Macrì. Storia di una polemica letteraria*, «Critica letteraria», XXVII (1999), pp. 521-547.
- TESTA, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.
- TESTA, Enrico. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- TESTA, Enrico. *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Atti del Convegno nazionale di Studi (Venezia, 13-15 aprile 2000), a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 97-119.
- Una rivista degli anni Cinquanta. «Stagione» (1954-1959)*, a cura di Anna Maria Santoro, Roma, Bulzoni, 1990.
- Un manager fra le lettere e le arti: Giuseppe Eugenio Luraghi e le Edizioni della Meridiana*, a cura di Renzo Cremante e Clelia Martignoni, Milano, Electa, 2006.
- VALSANGIACOMO, Nelly. *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio Svizzera (1930-1980)*, Bellinzona, Casagrande, 2015.
- WILLIAMS, William Carlos. *I wanted to write a poem, by William Carlos Williams – The Autobiography of The Works of a Poet*, reported and edited by Edith Heal, Boston, Beacon Press, 1958.
- VERDINO, Stefano. *Luciano Anceschi. Esperienza della poesia e metodo*, Genova, Il melangolo, 1987.
- VITTORINI, Elio. *Industria e letteratura*, «Il menabò», n. 4 (1961), pp. 13-20; poi in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 955-962.
- ZANZOTTO, Andrea. *Sergio Solmi e «Levania»*, «aut-aut», n. 40 (luglio 1957), pp. 374-384; poi in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991 (e rist. 2001), pp. 59-73.

RINGRAZIAMENTI

Ho avuto nella Prof.ssa Clelia Martignoni una guida attenta e costante, di grande generosità e disponibilità nel seguire da vicino la mia tesi, e non solo... Attraverso il suo rigore e la sua passione mi ha trasmesso, oltre agli strumenti per la ricerca, una solida etica del lavoro, un insegnamento tanto più prezioso in quanto valore oggi sempre più raro.

Un contributo fondamentale nel reperimento dei materiali relativi a «Milano-sera» mi è stato dato dal dr. Luigi Spinelli della Biblioteca Trivulziana di Milano, che ringrazio sentitamente.

Un ringraziamento va anche alla dr.ssa Chiara Lungo per avermi messo a disposizione alcuni materiali dell'Archivio Sereni di Luino e al dr. Davide Circello che mi ha permesso di consultare la sua tesi di laurea sulle conversazioni radiofoniche di Sereni alla RSI.

Ringrazio inoltre coloro che a vario titolo mi hanno fornito consigli e informazioni utili: i Professori Carlo Ossola, Alessandro Fo, Fabio Pusterla, Cecilia Ghelli e Massimo Arnuzzo, la dr.ssa Assunta Porciani dell'Archivio della Biblioteca Quadriennale di Roma.

Ringrazio in modo particolare la mia famiglia, che ha sempre accolto le mie scelte e mi ha supportata e incoraggiata a raggiungere i miei obiettivi con costanza e determinazione, e Mauro che mi ha accompagnata in questo lungo e non sempre facile percorso, senza farmi mai mancare il suo sostegno e la sua comprensione, per essere una presenza costante e fondamentale di questi anni.