

INTERTESTUALITÀ E MATERIALI GENETICI
(QUALCHE APPUNTO E UN PAIO DI CASI ESEMPLARI)

Mauro Bignamini

Università degli Studi di Pavia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7730-959X>

ABSTRACT IT

Il saggio si propone una messa a fuoco dell'importanza degli apparati genetici ai fini del commento, in una direzione d'uso che intercetta l'asse dell'intertestualità intesa come laboratorio soggetto ad approssimazioni, correzioni di tiro, assestamenti interni che insistono su singoli luoghi oppure, su scala macroscopica, coinvolgono l'architettura complessiva del testo. Due i casi presi in esame: Delio Tessa e Vittorio Sereni.

PAROLE CHIAVE

Apparato genetico; Intertestualità; Commento; Avantesto; Sistema.

TITLE

Intertextuality and genetic materials

ABSTRACT ENG

The essay examines the importance of the genetic apparatus in the commentary; in this direction, the essay focuses on cases of intertextuality as a laboratory subject to approximations, shot corrections, internal adjustments involving single textual places or, on a macroscopic scale, the overall architecture of the text. Two case studies were examined: Delio Tessa and Vittorio Sereni.

KEYWORDS

Genetic apparatus; Intertextuality; Commentary; Draft manuscript; System.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Mauro Bignamini insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Pavia. Fa parte del comitato scientifico del "Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" e condiregge la rivista «Autografo». Si è occupato di autori novecenteschi, sul doppio versante della poesia (Quasimodo, Tessa, Loi, Raboni, Caproni) e della prosa (Gadda, Landolfi, Mastronardi, Moretti, P. Levi).

1. Diamo pure per acquisita, ai fini ermeneutici, l'importanza degli apparati genetici, che consentono di recuperare elementi sottoposti, nel tragitto compositivo, a un processo più o meno marcato di rarefazione e/o occultamento (tracce autobiografiche, occasioni spinta troppo scoperte ecc.).¹ Un'altra direzione d'uso, forse meno scontata, intercetta l'asse dell'intertestualità intesa come laboratorio soggetto ad approssimazioni, correzioni di tiro, assestamenti interni che insistono su singoli luoghi oppure, su scala macroscopica, coinvolgono l'architettura complessiva del testo. Nella confezione del commento tutti questi materiali possono distribuirsi, a diversi gradi di approfondimento, nell'introduzione generale al libro, in un cappello di taglio storico-critico o più sinteticamente in una nota puntuale che non rinunci a connettere il dato filologico a un'ipotesi interpretativa.² Procedendo a questo punto per campioni, isolerò due casi molto difforni per fisionomia ma ugualmente produttivi per la consistenza dei relativi *dossier*.

2. *De là del mur* di Delio Tessa, capolavoro della stagione estrema – siamo nei primi anni Trenta –, sfrutta il tipico schema narrativo della passeggiata che, a paragone della gemella *Caporetto* (1919), riceve un trattamento ancora più straniente: la linearità del racconto è continuamente inceppata da analessi e inserti onirici, la regolarità metrica esplode e il tessuto del discorso è lacerato da sintassi nominale e strategie interruttrive marcate da incisi, parentesi, trapianti di discorsi altrui. La gita fuoriporta in bicicletta, puro pretesto per una fuga mentale nel sogno e nella follia, nell'epilogo del rientro in città coincide con l'esperienza *Unheimlich* di un quotidiano che disorienta e atterrisce:³

[...]
intorna... intorna... albor
che monta là... s'ciaror
della Cittaa lontana...

365 Camïons... side-car

¹ Cfr. CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001 (il cap. III) e LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-73.

² Riprendo su questo punto le considerazioni di Niccolò Scaffai a partire dal caso Sereni: «Se è vero che i cappelli introduttivi sono deputati all'interpretazione, e dunque alla ricostruzione della storia del testo, non è detto che l'esplicazione, cui sono consacrate le note, debba essere per forza "statica" e scindere i risultati dai processi» (*Note per "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, in DANIELA BROGI, TIZIANA DE ROGATIS, GIUSEPPE MARRANI [a cura di], *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, p. 241).

³ Per il testo e la traduzione cfr. DELIO TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!; De là del mur; Altre liriche*, a cura di Dante Isella, 2 voll., Einaudi, Torino 1999.

- ... macchin... macchin... sott... sott
che se rusen adoss!...
rómben e in quell caldar
- 370 piómben de tutt i part!
ùlulen e con questi
rivi, tant che me pesti
a la contra qui ciar.
- 375 Rivi... ghe sont... e lì,
scolta mo, cossa vedi!
Matta puttana! Vedi
on struzz a porta Volta!
- 380 Reclam del Trader-horn
del Film-miracol, chì
tra duu tram, incazzii
troeuvì on struzz... t'ee capii?!
- Sotta a on barocc-reclam
gh'è on struzz
viv, che me guarda!!
- [tutt'intorno... albore che monta di laggiú... chiarore di città lontana... Camion... side-car... macchine... macchine... sotto... sotto... che si spingono addosso! rombano e in quel calderone piombano da tutte le parti! Ululano, e con essi arrivo, tanto che mi trovo di colpo contro a quelle luci. Arrivo... ci sono... e lí, ascolta mo', cosa vedo! Matta puttana! vedo uno struzzo a porta Volta! Reclame del Trader-horn, del film-miracolo, quì, tra due tram, incazzito, trovo uno struzzo... hai capito?! Sotto a un baroccio-réclame c'è uno struzzo vivo, che mi guarda!!]

Lo struzzo in gabbia, attrazione-réclame di un *kolossal* americano, è una presenza enigmatica che si impone in una messa a fuoco graduata dalla terna verbale «Vedi» «troeuvì» «gh'è», con effetto di *choc* sempre più incalzante: da un *vedere* soggettivo a un *esser lì* oggettivo e impersonale. Il testo a stampa è il risultato di una serie di tentativi che coagulano, nella ricostruzione di Isella, in tre stazioni provvisorie.⁴ Eccole, qui di seguito:

[A]

Motociclett...
... side-car
... macchin... macchin... «sott... sott
che ghe sarom adoss!»

⁴ Cfr. gli apparati in DELIO TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!*, cit., vol. II, pp. 543-544.

rómben tra spad de far

Ùlulen... (Trader-Orn...
Africa Parla) ...sgàtten
a quella lus che i e ciamma!

[B]

... Side-car
... macchin... macchin... «sott... sott
che ghe sàrom adoss!»
...rómben tra spad de far...

ùlulen... (Trader-Orn...
Africa Parla)

...e in via
Farini... on struzz... in bria
reclam del Trader-Orn

on struzz con biroccin
del trotter

del Film-miracol...gh'è
on struzz
viv, che te guarda!!

L'ultima versione è identica alla precedente. Cambia solo il finale:

- Reclam del Trader-Horn
del Film-miracol - varda
cossa gh'è lì! On struzz
viv, che te guarda!!

Cosa ne ricaviamo? Innanzitutto, l'immagine dello struzzo è ancora assente nell'abbozzo iniziale. La stesura A si limita a far affiorare due film d'avventura hollywoodiani di ambientazione esotica, accostati obliquamente, per semplice giustapposizione, al traffico milanese, con rinvio più o meno diretto al *Leitmotiv* baudelairiano della città-foresta.

Probabilmente Tessa prende le mosse da un preciso spunto di cronaca, se il «Reclam Trader Horn» si ricollega alla prima rappresentazione al Teatro Verdi:⁵

⁵ Cfr. <www.lombardiabeniculturali.it> (u.c. 04.12.2024), selezionando *Trader Horn*. E va da sé che l'informazione andrà integrata nel commento per ridurre, con Segre, la «distanza epistemica» tra testo e lettore di oggi. Cfr. CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi* [1989], in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 263-273 (in particolare p. 264).



Proprio Baudelaire, cavallo di battaglia delle *performance* da dicitore di Tessa,⁶ può avere offerto lo stimolo per una riscrittura in chiave perturbante: lo struzzo di porta Volta è un sosia degradato del cigno parigino, «mito strano e fatale» che nel poemetto *Le cygne*, non a caso dedicato al *vate* Victor Hugo, si fa allegoria del moderno come parificazione dei livelli di realtà, mescolanza e reversibilità di alto e basso, feriale e sublime, tragedia e ironia. Identica, nei due passi paralleli, la cornice della passeggiata: il protagonista *flâneur*, nel suo vagabondare solitario, è sorpreso da una visione che conquista il centro della scena. Ma a differenza dell'io-protagonista di *De là del mur*, che fa coincidere nel monologo *in praesentia* enunciazione ed evento, Baudelaire si rifugia malinconicamente in una *seconda vista* tutta interna e retrospettiva («je ne vois qu'en esprit»), fino al momento dell'epifania (I, 13-17; miei i corsivi):

15 Là s'étalait jadis une ménagerie;
 Là *je vis*, un matin, à l'heure où sous les cieux
 Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
 Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,
 Un *cygne* qui s'était évadé de sa cage,
 [...]

Fa spicco la sintassi *a detonazione*: la strategia ritardante degli incisi («Là je vis [...] un cygne») si incunea tra percezione e apparizione, accentuando l'effetto di attesa. Tessa, che predilige stampi paratattici e non può contare sul respiro largo

⁶ Lo testimonia fra l'altro, tra le carte del Fondo Rosti, un fascicolo con testi di Baudelaire destinati alla lettura pubblica. Cfr. ANGELO STELLA *et al.* (a cura di), *Delio Tessa. Immagini e documenti nel centenario della nascita*, Torchio de' Ricci, Milano 1986, p. 69.

dell'alessandrino, reimpiega lo stesso congegno su altra scala, ai vv. 373-376 del testo definitivo (miei i corsivi):

Rivi... ghe sont... e li,
scolta mo, cossa *vedi*!
375 Matta puttana! *Vedi*
on struzz a porta Volta!

Al verbo sensoriale («cossa *vedi*») segue l'inciso di meraviglia («matta puttana») che prepara l'incontro col perturbante, rallentato dall'inarcatura («vedi / on struzz») – e il raddoppiamento di «vedi» sembrerebbe proprio una ripresa variata dell'ipotesto: «*Là je vis [...] un cygne [...] Je vois ce malhereux*». A conferma, il dettaglio della gabbia dello struzzo («barocc-reclamm») richiama il serraglio-prigione («une ménagerie», v. 13) del cigno che «baignait *nerveusement* ses ailes dans la poudre» (v. 21), mentre il suo *doppio* è semplicemente «incazzii». Ma il dialogo si fa ancora più mosso, perché Tessa complica il palinsesto baudelairiano con la dialettica vedere/essere visto che ritaglia la sequenza finale («vedi [...] me guarda»): l'io esposto allo «struzz / viv che me guarda» (notevole, in questo senso, anche la variante «che *te* guarda» → «che *me* g.») ripropone una scena canonica, quasi una sigla distintiva.⁷ Perché in Tessa lo *sguardo altrui* significa generalmente l'incombere minaccioso della morte, come nell'unico libro pubblicato in vita, *L'è el dì di mort, alegher!* (1932), che apre e chiude con l'agonia di una pianta secolare (*La pobbia de cà Colonetta*) e della decrepita Antonietta Gussoni (*La mort de la Gussona*): e se nella prima occorrenza abbiamo una reazione istintiva di difesa («andemm... nà... la fa sens... guardegh nò!»), sarà poi la vecchia Gussoni a inchiodare il poeta-personaggio al pensiero della fine – non più astratto e anonimo 'si muore' ma prossimità che *mi* riguarda e *mi* inquieta («...la *me* guarda... la *me* bronca / ona man», III v. 73; miei i corsivi). E lo struzzo di *De là del mur?* Potrebbe rappresentare un doppio, un *alter-ego* carnevalizzato del poeta metropolitano. Oppure l'esperienza dell'esser fissati dall'animale è paralizzante perché ridischiude un altrove estremo e regressivo vagheggiato per tutto l'arco del racconto («Vess come la gallina sull'era, el boeu in stalla!», II vv. 297-98), in linea con il tema dell'evasione nella pazzia che sollecitando il potere incantatorio della parola risillaba (e risemantizza) *Mombell* – l'ospedale psichiatrico di Mombello – in *Mond bell*.

In questo caso, dunque, il dialogo intertestuale, restituito dall'*iter* genetico, comporta un progressivo e studiatissimo incremento di ambiguità che dalla chiusa si riflette a ritroso sull'insieme

⁷ Per le armoniche novecentesche del tema cfr. VALERIO MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002 (sullo sguardo dell'animale pp. 143 e ss.). E non andrà dimenticato che Valéry è un poeta conosciuto e apprezzato da Tessa.

3. Il laboratorio di Sereni – solo in parte messo a profitto nei commenti disponibili – permette di ripercorrere il rapporto con la parola altrui lungo due traiettorie complementari: a) intertestualità come fattore di organizzazione e coesione; b) progressiva emancipazione dall'*angoscia dell'influenza*. È noto che il Sereni esordiente, alla ricerca di un'intonazione di voce tesa a strozzare, o perlomeno a temperare, il canto ermetico, si affida a maestri riconosciuti, Montale su tutti.⁸ Un solo esempio, come vedremo lavoratissimo:

Ecco le voci cadono e gli amici
sono così distanti
che un grido è meno
che un murmure a chiamarli.
5 Ma sugli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

È l'omega di *Frontiera*, invariata nelle edizioni del '41 e del '66. I due movimenti sintattici, con doppio avvio ugualmente marcato – «Ecco» presentativo e ostensivo seguito da «Ma» avversativo e correttivo – descrivono una parabola implicata con le intermittenze della memoria: apre un momento delusivo che coincide con il tentativo fallito di comunicazione con una collettività di amici trapassati (a cosa è dovuta la distanza? forse al confine che separa l'io non ancora morto e gli amici non più vivi?; o l'io stesso ha uno statuto larvale?); a compenso, è il paesaggio – verrebbe da dire petrarchescamente – a suscitare l'epifania di un volto (come nella limitrofa *Immagine*; e il «sorriso del lago» ci riporta, anche per affinità tematica, a *Zenna* – poi *Strada di Z.* – sempre nel tratto finale del libro).

Come si forma il testo? Isella ricava dal bloc-notes siglato S due stesure provvisorie:⁹

⁸ Su questo aspetto del problema cfr. GUIDO MAZZONI, *Le prime raccolte di Sereni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 25, 1995, pp. 485-508: «La notevole quantità di riferimenti alla tradizione lirica moderna non deriva soltanto dal tentativo, da parte di un poeta giovane, di consolidare la propria voce appoggiandosi a quella dei maestri e dei coetanei. Si può supporre che quanto Sereni ha scritto sulla ricezione della poesia di Montale negli anni Trenta valesse anche, in misura minore, per l'opera di altri autori; cioè che il codice della lirica moderna funzionasse quasi come una struttura trascendentale attra verso cui veniva filtrata l'esperienza vissuta» (p. 500). In questa fase insomma, «il precedente montaliano rende poeticamente avvertibile e ideabile una situazione, un'esperienza» (NICCOLÒ SCAFFAI, «Ognuno riconosce i suoi»: *Sereni e Montale*, in ID., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2024, p. 27).

⁹ Cfr. VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 375.

[S¹]

Ecco le voci tacciono e agli amici
trema l'estremo volto
che nell'assenza e dopo la morte
effimero, porterà la memoria. –
5 Ma da anni non torna il tuo sorriso
tremendo come il lago
che rapina uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

[S²]

Ecco le voci cadono e agli amici
dura l'estremo viso
che nell'assenza
e dopo la morte, effimero,
5 porterà la memoria.
Tu non ci sei, nemica:
ma negli anni ritorna il tuo sorriso
come il lago - innocente
che rapisce uomini e barche
10 ma colora le nostre mattine.

Simile a S², la redazione – siglata da Isella nel “Meridiano” Aut¹ – che Sereni sottopone all'amico Giancarlo Vigorelli in una lettera del 30 novembre 1940:¹⁰

Ecco le voci cadono e agli amici
sale l'estremo volto
che nell'assenza effimero
porterà la memoria. Tu
non ci sei.
5 Ma negli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

Fin qui siamo di fronte a tentativi dal doppio statuto: unità in sé concluse e, fatto decisivo ai fini del commento, tappe intermedie di un viaggio testuale, prima dell'assetto *ne varietur*. Con importanti trasformazioni, se, rifacendoci a un esame radioscopico di Segre, dopo una prima fase incentrata sull'irraggiungibilità del fantasma femminile – riferibile soprattutto a S¹ – si delinea nella versione a stampa una bipartizione simmetrica in cui «il poeta narratore, avvertendo come improvvisamente lontani gli amici, è

¹⁰ Trascritta in DANTE ISELLA, *Giornale di Frontiera*, Archinto, Milano 1991, p. 49.

investito dal ricordo dell'assente». ¹¹ Sempre sulla scorta di Segre, possiamo pensare che il tema della rimpatriata con gli amici defunti si impianti proprio quando Sereni dispone la poesia in coda al libro, a mo' di congedo. In una lettera a Vigorelli del 28 aprile 1941, il titolo provvisorio, perfino troppo parlante, *Convito*, era dettato dal bisogno di orientare l'interpretazione, anche a rischio di ridurre il tasso di ambiguità semantica:

m'immaginavo, scrivendola, intorno a una tavola con degli amici, cosa che al lettore non trapela e gli fa pensare a una specie di vuoto in me ancora artificioso (per darti un esempio. George: Mi scolorano ormai nel buio i volti – benignamente a me prima rivolti). – Allora ho corretto così: titolo: *Convito*. E poi i versi:

Ecco le voci nel convito cadono
E gli amici che il giorno
Fiammante degli ultimi vetri saluta
Sono così distanti ecc. ecc.

Non che i versi siano migliori, tutt'altro. Ma sono riuscito a dire più esattamente quel che volevo? ¹²

Ripartiamo pure da S¹ ed S², dove già si coglie un doppio movimento: delusivo (gli amici) e illusivo (la figura femminile). Riprendo, affiancandoli, i due incipit, evidenziando le tessere su cui dovremo fermarci:

[S¹]
Ecco le voci tacciono e agli amici
trema l'estremo volto
che nell'assenza e dopo la morte
effimero, porterà la memoria.

[S²]
Ecco le voci cadono e agli amici
dura l'estremo viso
che nell'assenza
e dopo la morte, effimero,
porterà la memoria

L'immagine d'apertura circoscrive nel ricordo un dato visivo, con un trapianto di versi sottratti al cantiere di *Zenna*: «gli amici hanno l'estremo volto / che nell'assenza e dopo la morte / effimero ritroverà la memoria». Dalla lettera a Vigorelli dell'aprile 1941 noi sappiamo anche che il primo piano sui volti degli amici *revenants* era indebitato con i versi iniziali *Rapimento* di George, letti e citati nella traduzione di Leone Traverso. ¹³ Eppure S¹ e S² esordiscono con un innesco uditivo, che, espandendosi, soppianderà nella stampa il predominio dello sguardo. Perché? Anche in questo caso i percorsi

¹¹ CESARE SEGRE, *Appunti su Vittorio Sereni. Le varianti di Frontiera*, in ID., *Ritorno alla critica*, cit., p. 127.

¹² VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 378 (anche in DANTE ISELLA, *Giornale di Frontiera*, cit., pp. 50-51).

¹³ Traduzione pubblicata nel '37 sul «Convegno». Cfr. FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e pensiero, Milano 2001, p. 39.

dell'invenzione si spiegano meglio alla luce del dialogo intertestuale, qui attivato dalla variante, solo apparentemente microscopica, «tacciono» → «cadono». È la voce di Rilke, idolo poetico di una generazione da cui Sereni non si separerà mai del tutto; dal *Libro del pellegrinaggio*, tradotto da Errante fin dal '29 (miei i corsivi):

- La sua sollecitudine ci schiaccia
Come un incubo greve; *e la sua voce*
Cade su di noi come piombar di pietra
Si vorrebbe ascoltar la sua parola,
5 E udiamo solo frantumati accenti
Il dramma immenso che ne sta di mezzo
Soverchia col suo rombo quel linguaggio.
Scorgiamo il moto delle labbra schiuse;
Ma ne cadon le sillabe, sparendo...
- 10 *Più lontani, così, siamo da Lui*
Che non lontani [...]

Due le corrispondenze: la voce che «cade» («Ecco le voci cadono») e l'accento sulla lontananza («Più lontani [...] che non lontani»), tessere che contribuiscono, forse in misura decisiva, a spostare il baricentro del discorso: dall'offuscarsi dei volti nella memoria al suono della voce perso in una lontananza spettrale («gli amici sono così distanti»)¹⁴. L'astratto e cifrato George, insomma, cede il passo al più *terrestre* Rilke.¹⁵ E se nella lirica di Rilke ne va del rapporto con il divino, risulterà a maggior ragione sintomatica la correzione di rotta che sostituisce proprio *quel* grande Altro con la comunità dei trapassati: in Sereni la distanza non è più quella ontologica che separa umano e divino ma l'intervallo tra vita e oltrevita.

Da «Tacciono» a «cadono», dunque; e parallelamente da «trema» a «dura», con l'acquisto dell'opposizione «dura» *vs* «effimera». Il volto che «trema» (S¹), firmatissimo, viene da Montale:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.

¹⁴ E dal *Libro d'ore*: «Una lieve parete è tra di noi [il soggetto e Dio] / effimera così, che un grido solo, / delle tue labbra o delle labbra mie, / la crollerebbe, tacita, nel nulla» (*Vicino Iddio!*... in RAINER MARIA RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947). Versi che potrebbero avere agito sia su S¹ ed S² («trema l'estremo volto che [...] effimero porterà la memoria») sia sulla stampa («che un grido è meno che un murmure a chiamarli»; e «grido» si impone su un precedente «soffio»). E forse anche il «tacita» rilkiano condiziona il «tacciono» di S¹.

¹⁵ Per questa lettura di Rilke cfr. l'intervento radiofonico del '47 *Rilke e le cose*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, pp. 959-964.

5 Accosto il *volto* ad evanescenti labbri:
 si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro...

 Ah che già stride
 la ruota, ti ridona all'atro fondo,
10 visione, una distanza ci divide.

Da affiancare al «tremulo vetro» di *Vasca*, che fra l'altro si regge su una fisionomia bipartita e incisa dal 'ma' abrupto e correttivo («Ma ecco, c'è altro che striscia / a fior della spera rifatta liscia»; e Sereni: «Ma sugli anni ritorna»). Resta da capire perché qui Sereni rinunci al sottotesto degli *Ossi*; forse Rilke, pur con tutti gli adattamenti del caso, e a differenza del disincanto montaliano, offriva una sponda per un'esecuzione carica di risonanze ulteriori, se non più latamente religiose almeno antropologiche.¹⁶

Nel secondo movimento il ricordo si dà senza la dimensione *arcaico-rituale* della prima parte (il banchetto con i defunti), in una situazione tipicamente montaliana – o comunque, per il Sereni di questa stagione, difficile da concepire e rappresentare senza interferenze montaliane. Rileggiamo il testo definitivo:

Ma sugli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

Scompare innanzitutto l'allocutivo «Tu non ci sei» (S² e Aut¹), probabilmente imparentato con il «Tu non ricordi» di *Casa dei doganieri*. E il sorriso del tu femminile trascorre da «tremendo» (S¹) a «innocente» (S²) prima di stabilizzarsi, già in Aut¹, nell'ossimoro «limpido e funesto» in sintonia con l'ambivalenza del comparante («simile al lago che *rapina/rapisce...* ma *colora*»). Al punto d'arrivo contribuisce il contatto con l'osso breve «Ripenso il tuo *sorriso* ed è per me acqua *limpida*»,¹⁷ che fornisce anche l'impalcatura sintattica retta da «Ma» correttivo + intermittenza della memoria + similitudine:

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,

¹⁶ Cfr. ENRICO TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 29-41.

¹⁷ Già segnalato nel commento di GEORGIA FIORONI, *Frontiera Diario d'Algeria*, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma 2013, p. 211.

e che *il tuo aspetto* [«il tuo sorriso»] *s'insinua nella mia memoria* [«ritorna»] grigia
schietto [«limpido e funesto»] *come* la cima d'una giovinetta palma...

Nella lettera a Luciano Anceschi dell'aprile 1952 – notoriamente durissima verso l'operazione critica dell'antologia *Linea lombarda* – Sereni, punto sul vivo, reagisce anche alle facili annessioni post-montaliane:

Fossi anche partito dall'accertamento di un fortissimo – e non è vero – influsso montaliano sul lavoro di tutti, sarebbe pur sempre rimasto da vedere come quella che io chiamo trasformazione d'energia, trasfusione di sangue da fratello maggiore a fratello minore, da generazione meno recente a generazione più recente, si sia verificata, nel caso specifico, mio o di altri: come certe cose, fantasmi o oggetti o emblemi abbiano assunto una posizione diversa, magari su una base di ingenuità o di candore o di entusiasmo, un colore diverso.¹⁸

L'autodiagnosi ha valore retrospettivo: da *Strumenti umani* in poi il rapporto con Montale si svincola dall'iniziale bisogno di certificazione e si fa più filtrato. Il sistema anche da questo lato evolve e i cambiamenti ricadono sulle singole strutture (testi e avante-sti), tanto che possiamo estendere al caso Sereni – in diacronia – un'osservazione di metodo di Segre su critica genetica e studio delle fonti: «è possibile che una fonte venga prima ignorata, o echeggiata in forma vaga, poi riferita con crescente esattezza; ed è pure possibile che la fonte, prima riportata passivamente, venga rielaborata e perciò, rispetto alla forma originaria, offuscata o cancellata. È come una lotta fra la vitalità del lacerto assimilato e la vitalità del testo assimilante».¹⁹

Solo due esempi, da *Gli strumenti umani*. Il primo, nel “prologo” del libro, dal *La repubblica*:

Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta
e improvvisa brulica al vento.
Lampi di caldo, presagi,
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma.
5 Ma nessuno
ne sa niente.

Procedendo a ritroso, recuperiamo una stesura provvisoria:²⁰

¹⁸ VITTORIO SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, Feltrinelli, Milano 2013.

¹⁹ CESARE SEGRE, *Critica genetica e studi sulle fonti (Giovanni Pascoli e il Gelsomino notturno)*, in ID., *Ritorno alla critica*, cit., pp. 115-116. Per l'opposizione tra struttura (=unità testuale) e sistema (=insieme dell'opera) si veda ID., *Per una definizione del commento ai testi*, cit., pp. 263-273 (in particolare p. 272).

²⁰ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 491.

Segni tu vai decifrando
enigmi sui vetri stupefatti.
Nell'afa di una tarda primavera
ancora svetta allo svolto la vecchia pianta

- 5 E improvvisa chiacchiera a un vento.
Nasce forse una storia dal pigro fumo.
Ma nessuno
ne sa niente.

La lezione «nasce forse una storia dal pigro fumo» diventa un più araldico «parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma». L'epifania qui coincide con un'occasione più o meno trasfigurata: la speranza di riscatto, civile ed esistenziale, suscitata dal referendum istituzionale del 2 giugno '46 – data esposta allusivamente nel paratesto (come il “fatale” «3 settembre 1939» nel *Loriot* di Char). E se le «parvenze» che «s'incarnano» riscrivono *d'en bas*, tolto ogni alone numinoso, il verso degli *Orecchini* «fuggo l'iddia che non s'incarna», il sintagma «pigro fumo» era pur sempre una citazione letterale, davvero troppo esibita, dal decimo dei *Mottetti*: «A un soffio il pigro fumo trasalisce» (v. 5). A questa altezza, insomma, Montale offre uno scheletro, un'armatura di sostegno provvisoria per dare forma a un'idea, solo un primo getto su cui Sereni, ormai sicuro della propria voce, torna a più riprese. Verifichiamo l'ipotesi su un altro esempio, in qualche misura affine, perché i primi due versi dell'avantesto della *Repubblica* sono riassorbiti – lo segnalo con il corsivo – in *Nella neve*:

- Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
5 E fosse pure uno zampettio di galline –
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco.
*Ma già pioveva sulla neve,
duro si rifaceva il caro enigma.*
10 Per una traccia certa e confortevole
sbandavo, tradivo ancora una volta.

Confrontiamo gli ultimi versi con uno stadio precedente:²¹

Edere o quasi stelle, zampettii
Di galline nella *neve*,
Non tanto banali questi *segni*.
Ma ora *lieve* nella *neve*

²¹ Ivi, p. 499.

- 5 si farà duro anche il caro enigma.
 Scelgo la strada certa e confortevole
 tradisco ancora una volta.

Indebitato con un altro mottetto tematicamente affine:

Ecco il *segno*; s'innerva
sul muro che s'indora:
un frastaglio di palma
bruciato dai barbagli dell'aurora.

- 5 Il passo che proviene
 dalla serra sì *lieve*,
 non è felpato dalla *neve*, è ancora
 tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

Anche se Sereni già nell'avantesto neutralizza l'effetto-Clizia,²² la rima e il gioco parafonico orizzontale *lieve* : *neve*, insieme alla parola tematica «segno», rivelano una strettissima dipendenza iniziale, un contatto troppo vischioso che il testo d'arrivo sopprime (insieme all'opposizione, forse altrettanto meccanica, «lieve» *vs* «duro»).²³

In tutti questi casi i diversi momenti della ricezione montaliana, collocati nel contesto dell'opera di Sereni – quindi con slittamento dalla struttura al sistema – ci mostrano un episodio particolare di «autostoricizzazione», «perché il confronto mette in luce gli sviluppi intervenuti nel modo d'impiantare e di risolvere singoli problemi».²⁴

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e pensiero, Milano 2001.

DANTE ISELLA, *Giornale di Frontiera*, Archinto, Milano 1991.

VALERIO MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.

GUIDO MAZZONI, *Le prime raccolte di Sereni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 25, 1995, pp. 485-508.

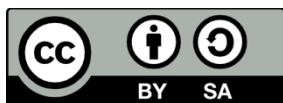
RAINER MARIA RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947.

²² Qui l'epifania non coinvolge una figura salvifica ma una possibilità di esistenza che rompe il cerchio chiuso della ripetizione.

²³ In questo testo Montale rimane, appunto, sottotraccia. Secondo Michel Cattaneo «una filigrana montaliana attraversa il testo», che sembra riproporre la consueta bipartizione degli *Ossi* brevi: «una prima parte nella quale si fa attingibile in via straordinaria il senso latente del reale e una conclusione che riporta alle false e superficiali certezze della vita di tutti i giorni» (VITTORIO SERENI, *Strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Bembo/Guanda, Parma 2023, p. 32).

²⁴ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, cit., p. 266.

- NICCOLÒ SCAFFAI, *Note per "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, in DANIELA BROGI, TIZIANA DE ROGATIS e GIUSEPPE MARRANI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, pp. 240-259.
- ID., «Ognuno riconosce i suoi»: *Sereni e Montale*, in ID., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2024, pp. 21-35.
- CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi* [1989], in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 263-273.
- ID., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001.
- VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.
- ID., *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, Feltrinelli, Milano 2013.
- ID., *Frontiera Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma 2013.
- ID., *Rilke e le cose*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, pp. 959-964.
- ID., *Strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Bembo/Guanda, Parma 2023.
- ANGELO STELLA *et al.* (a cura di), *Delio Tessa. Immagini e documenti nel centenario della nascita*, Torchio de' Ricci, Milano 1986.
- DELIO TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!; De là del mur; Altre liriche*, a cura di Dante Isella, 2 voll., Einaudi, Torino 1999.
- ENRICO TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 29-41.
- LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-73.



Share alike 4.0 International License