

RODOLFO ZUCCO

*Promemoria da una lezione su Gli amici**

A Memorandum – From a Lecture on Gli amici

ABSTRACT

Analizzata nella stesura definitiva de *Gli strumenti umani* e attraverso l'apparato variantistico, *Gli amici* è una poesia che offre notevoli spunti di riflessione critica: il sostrato dantesco, le allusioni al film di Bergman *Il settimo sigillo*, l'influenza della Bibbia su alcune scelte lessicali, le peculiari scelte sintattiche e inter-puntive, le implicazioni dell'assetto metrico, ritmico e para-anagrammatico. Chiude una riflessione sull'ordinamento delle carte con gli abbozzi della poesia conservate presso il Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei di Pavia.

A critical reflection on the poem *Gli amici* benefits from an in-depth analysis of the final version of *Gli strumenti umani* and of the variations introduced to the original text of the poem. This approach allows us to examine different aspects: the dantesque ground, the allusions to Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal*, the biblical influence on the vocabulary, the peculiar choices both on the syntactical and punctuation level, and the implications of such choices on the metrical, rhythmic, and anagrammatical structure. My analysis ends with a reflection on the organization of the poem's drafts present in the "Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei" in Pavia.

a Inès, Chloé, Lara e Serge
salute gioventù fierezza scatto

1. Sono Giuliana Baracco e Giancarlo De Carlo, è utile annotare subito, i dedicatari impliciti di questa poesia che un appunto in calce a una redazione manoscritta ricorda «scritta a Francoforte sul Meno [il] 20/26 settembre '60»¹. Pubblicata già nel numero di dicembre di «Tempo Presente»², *Gli amici* entra nella *plaque* scheiwilleriana fuori commercio *Appuntamento a ora insolita*, del '64³, ed è accolta – senza mutamenti – nella sezione de *Gli strumenti umani* che di quella *plaque* riprende il titolo⁴:

Nell'anno '51 li ricordi la Giuliana e il Giancarlo ballerini e acrobati com'erano con vocazione di poveri di cui sarà il mondo domani,	5
salute gioventù fierezza scatto. E oggi? In una torpida mattina del '60? O di essi e dei figli bellissimi e terribili di cui con intatta vocazione di poveri	10
ancora può essere il mondo domani per la decima estate non si orna di nuovo la bocca del Magra? Che tempi – mormori – sempre più confusi	15
che trambusto di scafi e di motori che assortita fauna sul mare. Non lasciatemi qui solo – stai per gridare – ritornate...	
Ma ecco da dietro uno scoglio sempre forte sui remi spuntare in soccorso il Giancarlo.	20

E ti sembra un miracolo.

Della figura di Giancarlo De Carlo sullo sfondo di Bocca di Magra Sereni traccerà un profilo nella prosa *Tra vacanza e lavoro*, del '64⁵; ma in continuità temporale con la scrittura dei versi – espliciti in proposito il titolo e lo stesso

* Ho tenuto la lezione su *Gli amici* all'Università di Gand il 4 maggio 2009, su invito di Mara Santi. Una prima e parziale redazione di questo lavoro è apparsa, con titolo «*Qualcosa in cui credere*». Note per 'Gli amici' di Sereni, in *Indigeno e Foresto. Studi, versi e disegni in onore di Fernando Bandini*, a cura di C. Galla e P. Lanaro, Vicenza, Galla Libreria Editrice, 2011, pp. 327-33.

«1960» in calce – egli accompagna alla poesia *Sul rovescio d'un foglio*, la pagina de *Gli immediati dintorni* in cui chiede che ne *Gli amici* non sentiamo solo «un elogio dell'amicizia o un turbato amore per un luogo. E nemmeno un lamento contro... la crescente meccanizzazione di usi e costumi né un rimpianto di forme più semplici passato sotto l'insegna – del resto falsa – del primitivo», e che vi leggiamo piuttosto «un corrucchio, uno smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono senza che si riesca a trovare il bandolo del mutamento e della commistione; e, per contrappeso – miracoloso o no – l'intervento degli amici, il senso che l'amicizia ancora riesce a dare, come rimedio, l'ordine che a suo modo riesce ancora a mettere nella confusione e nell'incomunicabilità, lo strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose che essa riesce ancora a proporre»⁶. In queste righe il *confondersi* delle *cose*, la loro *commistione* e *confusione* riprendono e riformulano i «tempi [...] sempre più confusi», il «trambusto di scafi e di motori» e l'«assortita fauna» desolatamente inventariati ai vv. 15-177. È interessante che questo movimento incomprensibile compaia in due redazioni manoscritte addirittura come un entomologico (e perciò, direi, suscitatore di una sensazione più di ripugnanza che di estraneità) *brulichio*: parola che con *fauna* convive in qualcuna delle stesure manoscritte (B: «che brulichio di scafi e di motori / che nuova [*spscr. a strana*] fauna sul mare», versi poi ripresentati in pulito; C: «che brulichio di scafi e di motori / che strana [*spscr. ad altro*] fauna sul mare»), ma che infine (forse perché veicolo di un'immagine di degrado anche troppo violenta⁸, o perché giudicata, nell'aggiungersi a *fauna*, ridondante) viene sacrificata. Più notevole ancora la vicenda dell'aggettivo che qualifica la *fauna*, perché l'elezione di *assortita* chiude una ricerca che prima aveva preso in considerazione *complicata* (A), *strana* (ABC), *nuova* (B). Più del testo finale, gli abbozzi lasciano allora trasparire il sostrato dantesco di questi versi, sostrato che si rivela nell'effimera ma eloquente comparsa, in A, di una «strana genia», e poi nell'aggettivo *nuovo* in B («che nuova fauna sul mare»). Risuonano dunque, in *nuova* e *genia* (pur mai compresenti in una stessa redazione), le parole di un altro *corrucchio* o *smarrimento*, quello di Dante nel canto XVI dell'*Inferno*: «La gente nuova e i sùbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata, / Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni». La *commistione* dell'autocommento, del resto, riporta con la sua radice la protesta di Cacciaguida in *Par. XVI* 49 sgg., dove compare l'aggettivo *misto*: «Ma la cittadinanza, ch'è or mista / di Campi, di Certaldo e di Fegghine, / pura vedeasi ne l'ultimo artista», con quel che segue. È un buon esempio del caso in cui, con Segre, «la fonte, prima riportata passivamente, venga rielaborata e perciò, rispetto alla forma originaria, offuscata o cancellata»⁹. (Quanto alla presenza di Dante negli *Strumenti umani*, riscontri eloquenti sono offerti dalle letture che Pierluigi Pellini e Giuseppe Sandrini hanno dato rispettivamente di *Intervista a un suicida* e di *Le sei del mattino*¹⁰).

2. «Un corrucchio, uno smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono»... Un simile senso di disperata estraneità è del Cavaliere Antonius Block in una celebre scena de *Il settimo sigillo*: «Vorrei confessarmi – mormora –, ma non ne sono capace perché il mio cuore è vuoto; ed è vuoto come uno

specchio che sono costretto a fissare. Mi ci vedo riflesso e provo soltanto disgusto e paura. Vi leggo indifferenza verso il prossimo, verso tutti i miei irriconoscibili simili»¹¹. Ma è possibile vedere nel film di Bergman qualcosa di più di un pur significativo parallelo? Uscito in Svezia il 16 febbraio 1957, *Il settimo sigillo* giunse in Italia proprio nel '60¹². L'eventualità, assai verosimile, che Sereni abbia assistito tempestivamente a una sua proiezione spiegherebbe bene un dettaglio cruciale: il ricordo degli amici come *ballerini e acrobati*: «ballerini perfetti e acrobati» in *A* (corretto con l'espunzione dell'aggettivo), quindi nella forma che sarà definitiva in *B* e in *C*. Se nell'*io* de *Gli amici* possiamo suggestivamente riconoscere alcuni tratti del Cavaliere, l'immagine della famiglia De Carlo sembra davvero ricalcata su quella dei teatranti Jof e Mia. «Di certo – ha scritto Fabrizio Marini – il Cavaliere vede nella coppia l'innocenza perduta, la purezza e la capacità di sperare nella vita grazie al figlio Mikael; una serie di caratteristiche in cui riconosce la possibilità di salvezza, l'unica, e volge il suo sforzo nel compimento di un atto disinteressato che renda un senso all'esistenza»¹³. Jof e Mia non sono propriamente acrobati, ma attori di strada. Un destino di acrobata è però ardentemente desiderato dal padre per il piccolo Mikael: «Mikael diventerà un grande acrobata! – profetizza Jof in una delle prime scene del film –, oppure un giocoliere famoso per un suo straordinario, incredibile esercizio!». Più avanti, quasi leggendo nei pensieri di Jof, il Cavaliere chiede: «E di Mikael che ne farete, un acrobata?»; e Mia risponde: «Jof lo spera tanto...». Ancora, sollevando il figlioletto con le braccia, Jof commenta: «È un ometto forte forte, lui... Un vero piccolo acrobata!».

Due postille. La reazione di Sereni al *Settimo sigillo*, se la mia lettura coglie nel segno, si affianca al noto caso di una fonte scenica dichiarata dal poeta per i vv. 2-3 di *Ancora sulla strada di Zenna*: «“Il verde si rinnova” fino all'interrogativo – scrive Sereni a Fortini il 27 marzo '60 – è tolto quasi di peso, o meglio colto a volo e messo in versi da una battuta dello zio Vania, ascoltata a teatro e non letta»¹⁴. Quanto all'influenza del cinema di Bergman, un interessante riscontro all'episodio in oggetto è dato da *Il sesso che nasconde*, una poesia che Giudici include nella raccolta *Il benessere* (allestita nel '60 e destinata a mutare ne *La vita in versi*): «Il sesso che nasconde è biondo e rosa. / Astuta ride la nordica beltà / come l'Apollo di Veio – non ha / dichiarazioni da fare. Riposa // fra due derive di vento sul passaggio / d'una per poco indifferente sorte: / l'iniziativa in amore, il coraggio, / è paura della morte»¹⁵. Uno dei dattiloscritti, a margine del testo, reca l'annotazione a matita «Dopo aver visto “Il posto delle fragole”» (il film è presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel '58).

3. Dal *Settimo sigillo* la poesia differisce nell'esito perché, laddove il Cavaliere non potrà vedere quel mondo verso il quale, grazie al suo gesto, nell'alba del nuovo giorno si avviano Jof, Mia e Mikael, ne *Gli amici* il miracolo dell'apparizione finale di Giancarlo è invece figura dell'accoglimento dell'*io* in quel mondo futuro che apparterrà – sia pure nella formulazione ipotetica della speranza – alla coppia di amici e ai loro figli (Anna e Andrea). Nello stigma della salvezza riconosciuto nella *vocazione di poveri* risuona sensibilmente la pri-

ma delle Beatitudini: «Beati pauperes spiritu: quoniam ipsorum est regnum caelorum» (Mt 5,3), e più ancora – per la mancata determinazione dei *pauperes* – «Beati pauperes, quia vestrum est regnum Dei» (Lc 6,20). Non del *regno di Dio* si tratterà qui, ma di quella che in *Appuntamento a ora insolita* (che *Gli amici* segue immediatamente nel libro) è «la città socialista»¹⁶. Da essa, in una contrapposizione latente, l'*io* si sente escluso dalle parole di Gesù in Mt 19,23–24: «Amen dico vobis, quia dives difficile intrabit in regnum caelorum. Et iterum dico vobis: Facilius est camelum per foramen acus transire, quam divitem intrare in regnum caelorum». La visione di sé come reietto da quel mondo futuro – quasi eco del perdono negato da parte di *Quei bambini che giocano*, poche pagine prima – vive però soprattutto nella dittologia che i *figli fa bellissimi e terribili*. È Dio, nell'Antico Testamento, *Il Terribile* per antonomasia: «Venite, et videte opera Dei; / Terribilis in consiliis super filios hominum» (Ps 65 (66),5); «Tu terribilis es; et quis resistet tibi?» (Ps 75 (76),8); «Vovete et reddite Domino Deo vestro, / Omnes qui in circuitu eius affertis munera / Terribili, et ei qui aufert spiritum principum; / Terribili apud reges terrae» (Ps 75 (76),12: fonte, col precedente, del memorabile *incipit* de *Il Natale del 1833*: «Sì che Tu sei terribile!»). Ma veterotestamentario è anche l'uso di *terribilis* entro definizioni antinomiche: con riferimento a Dio – «Quis similis tui in fortibus, Domine? / Quis similis tui, magnificus in sanctitate. / Terribilis atque laudabilis, faciens mirabilia?» (Ex 15,11); «Quoniam magnus Dominus, et laudabilis nimis; / Terribilis est super omnes deos; // Quoniam omnes dii gentium daemonia; / Dominus autem caelos fecit. // Confessio et pulchritudo in conspectu eius; / Sanctimonia et magnificentia in sanctificatione eius» (Ps 95 (96),4–6) – oppure a una presenza angelica: «Vir Dei venit ad me, habens vultum angelicum, terribilis nimis» (Jud 13,6). E come *terribili* angeli giudicanti appaiono questi *figli* già riconosciuti come membri di una umanità diversa, annunciatori di una palingenesi che riscatterà il mondo futuro dall'insensatezza del tempo presente.

4. Di quello che Sereni dice lo «smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono» – osserva Claudia Crocco intervenendo alla fine della lezione – è segno manifesto l'ambiguità (*l'irrisolutezza*) della frase incipitaria sotto l'aspetto della curva intonativa. Chi voglia recitare questi versi – avevo infatti premesso alla lettura ad alta voce – deve innanzitutto decidere tra un'intonazione tendenzialmente interrogativa e un'altra tendenzialmente affermativo-sospensiva; o, meglio, dovrebbe porsi l'obiettivo di corrispondere nell'esecuzione a un testo che si offre – nella sintassi e nella punteggiatura – come *incipite*. Claudia ha ragione, naturalmente: tanto più che le redazioni autografe esplicitano dapprima l'intenzione interrogativa (*A*), poi quella sospensiva (*BC*). Il risultato della copiatura in pulito della prima frase seguendo l'apparato di Isella, con l'omissione dei versi che corrispondono al v. 6 della redazione a stampa (versi inseriti in un secondo momento quelli di *A* e *B*, posto dopo il segno interpuntivo che chiude il v. 5 quello di *C*), è il seguente: «Poco dopo il '50 li ricordi / la Giuliana e il Giancarlo / ballerini e acrobati com'erano, / con vocazione di poveri / di cui sarà il mondo domani?» (*A*), «Intorno al '51 li ri-

cordi / la Giuliana e il Giancarlo / ballerini e acrobati com'erano / con vocazione di poveri / di cui sarà il mondo domani...» (B), «Nell'anno '51 li ricordi / la Giuliana e il Giancarlo / ballerini e acrobati com'erano / con vocazione di poveri / di cui sarà il mondo domani...» (C). È con la stampa in «Tempo presente» che l'oscillazione tra gli atteggiamenti interrogativo e affermativo-sospensivo si neutralizza, graficamente, nella scelta del punto fermo. Vive, dunque, nell'indecidibilità esecutiva dell'*incipit*, quel *dubbio* che l'*io* proietta, rispecchiandosi, nella «dubbia / mattina» e nella «dubbia / estate» di A, quindi nella «dubbia estate» (poi «dubbia / estate») di B, infine nella «ambigua / mattina» per la quale C sciorina a margine, con diverso inchiostro, gli alternativi *incerta*, *insicura*, *malfida*, *irrisolta* e, di nuovo, *dubbia*. Coerentemente, nella poesia l'atto locutorio è sempre enunciato attraverso verbi e perifrasi verbali che hanno i tratti semantici della flebilità dell'emissione o del mancato compimento. Si veda anche negli abbozzi. Da una parte, laddove al v. 15 leggiamo «Che tempi – mormori – sempre più confusi», gli autografi hanno, accanto allo stesso *mormori* (ABC), *gemi* (AB); dall'altra, in corrispondenza dei vv. 18-19, già A reca «“Non lasciatemi / qui solo” stai per dire». Sul piano stilistico, non si finisce di ammirare il *gridare* stupendamente bloccato e introflesso dall'*enjambement* (acquisizione di C).

5. Tre parole della poesia propongono una scorciatissima, vertiginosa sintesi della sua peripezia mentale: sono gli *amici* del titolo (già superato in A il precedente *Dieci estati*), il *domani* che si staglia come parola-verso al centro geometrico della sequenza (acquisizione di B, laddove A reca «ancora può / essere il mondo domani» e «ancora può essere il mondo domani»¹⁷) e il *miracolo* che chiude (anch'esso già in A) il verso-strofa finale. E cioè: il *mezzo* attraverso il quale l'evento salvifico si prospetta possibile; la *proiezione utopica* del mondo annunciato in opposizione al disordine presente; il carattere di *grazia insperatamente elargita* che l'*io* attribuisce alla possibilità che quel mondo lo accolga. Osservo che si tratta di tre parole metricamente identiche, tre trisillabi, il terzo dei quali ha, rispetto ai primi due, la peculiarità di essere sdrucciolo (vi si tornerà). Sono dati di cui invito a tener conto in una rilettura della poesia che si appunti sui suoi aspetti formali. Noto allora che il trisillabo è verso di insistita presenza nella sua forma triplicata (giusta la definizione dantesca): sono infatti novenari di 2^a e 5^a e vv. 5 (che su *domani* si chiude), 11 (che si continua in *enjambement* nella parola-verso centrale), 14, 20 e 22. Versi di altra misura sono congruenti con questi novenari nell'intervallo di due sillabe atone tra gli *ictus*: i settenari 2 (che contiene i nomi degli *amici*), 21 e 23, e il decasillabo 13. Il computo metrico permette di individuare così, dentro la poesia, due zone ben distinte. A una lunga prima parte in cui la presenza di versi anfibrachico-anapestici è ben percettibile ma intermittente si oppongono i quattro versi finali, dove quel ritmo domina. Ciò che nella conclusione imprevedibilmente si palesa, dunque, è qualcosa che ha avuto prima un suo percorso carsico, una sua vicenda di baluginii. Riconosciuto nella cellula ritmica atona-tonica-atonica l'elemento formale che veicola la condizione *euforico-utopica*, il suo trionfo viene come ostacolato, ritardato o sabotato in quello che sembra un vero e proprio

progetto di *negazione*. Due scelte mi sembrano portare il segno di questa lotta tra pulsazione euforica e sua negazione disforica. La prima, che si risolve nel senso dell'euforia, è la scelta (fatta subito in *A*) di rievocare i due amici postponendo «il Giancarlo» a «la Giuliana»: l'ordine che prepara l'esposizione sineddochica del nome al v. 22 è anche quello che plasma il binomio come settenario anapestico. L'altra, risolta nel senso opposto, è l'anteposizione dell'aggettivo al v. 17. Qui la formulazione «che assortita fauna sul mare», novenario di 3^a e 5^a, denuncia la deliberata intenzione di evitare quella successione di accenti che tanto facilmente si sarebbe ottenuta collocando *assortita* nella sua più naturale posizione postnominale (*«che fauna assortita sul mare»). È una scelta anti-eufonica che si potrebbe chiosare con le parole di Brecht nel saggio *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, laddove il poeta dichiara la propria adesione a un ritmo definito «variabile, sincopato, gestuale»; per esempio: «Avevo notato che la recitazione degli attori [nella *Vita di Edoardo II d'Inghilterra*] risultava tanto più efficace quando, al posto dei nuovi, levigati versi di *Rothe*, dicevano i versi quasi illeggibili e 'zoppicanti' della vecchia traduzione di Shakespeare opera di *Schlegel* e *Tieck*. Con quanta maggiore potenza si esprimeva nei grandi monologhi la lotta dei pensieri! Quanto più ricca era l'architettura dei loro versi!»¹⁸. Sono parole – osservo per inciso – con le quali si potrebbe chiosare anche un altro luogo sereniano, l'endecasillabo «di Milano dentro tutto quel vento» che ne *Le sei del mattino* sostituisce in chiusura (la correzione è sulle bozze de *Gli strumenti umani*) «di Milano ancorata nel suo vento»¹⁹. Il verso originario era un endecasillabo la cui accentazione di 3^a6^a si accordava perfettamente a quella del verso che precede, «i corsi l'uno dopo l'altro desti»: un accordo nel quale si può riconoscere la ragione per cui il verso non finiva di convincere l'autore («Sulle *Sei del mattino* – scrive a Fortini il 2 marzo 1958 – ho dei dubbi per quell'ultimo verso, un po' facile nel suono suggestivo ma un po' vuoto, un po' ad effetto, e copertura di un'incapacità di dire di più. Ebbi insoddisfazioni fin dalla prima stesura, ma non ci tornai sù») ²⁰. L'indubbia maggiore *potenza* e *ricchezza* dell'*explicit* a stampa si deve precisamente alla rottura di quella avvertita armonia architettonica attraverso l'opposizione al canonicissimo endecasillabo di 2^a4^a6^a8^a del nuovo, inconciliato, *zoppicante* endecasillabo di 3^a5^a7^a2¹. («Il problema era semplice – continua Brecht nel passo citato –: avevo bisogno di un linguaggio poetico, ma mi ripugnava l'untuosa levigatezza della solita pentapodia giambica».)

6. Non sarà sfuggito, nei due versi finali, il rapporto fonico che lega *il Giancarlo* a un *miracolo*, sviluppo conclusivo di un «flusso» anagrammatico – il termine è quello proposto da Giampaolo Sasso²² – che discende da *li ricordi*, all'altro capo della poesia: si faccia caso, in particolare, al comune impasto consonantico di /l/, /r/, /k/ (*Li RiCoRdi* > *iL GianCaRLo* > *un miRaCoLo*). Il rilievo mi sembra pertinente per l'evidente «significato 'tematico'» assegnabile a questo flusso, che tocca due dei tre luoghi del testo poetico individuati da Sasso come particolarmente sensibili: «alcuni vertici della struttura formale – egli scrive – sono in genere particolarmente importanti nell'organizzazione intralinguistica: essi sono l'inizio del testo, che comporta una specifica attenzio-

ne nell'ingresso dell'enunciato; la fine del primo verso, che costituisce il primo demarcatore temporale delle discontinuità apportate dal verso; la fine del testo, che comporta la sospensione temporale maggiore». Notevole, dunque, come su *miracolo* arrivino a congiungersi le due linee tematico-verbali tracciate dai nessi *amici-domani* e *li ricordi-il Giancarlo*.

7. Di *miracolo* occorrerà mettere a fuoco, entro la «lotta di pensieri» che ne *Gli amici* trova forma nel contrastato imporsi di un modello ritmico eufonico-euforico, la parte che alla parola si deve attribuire in ragione della sua peculiarità prosodica. Nella sua comparsa in *explicit* va riconosciuto l'ultimo manifestarsi di una pulsione ritmica che ha dettato le altre sdruciole *acrobati, erano, poveri, torpida, bellissimi, terribili, poveri, decima, mormori, lasciatemi*, determinando una concentrazione che non ha uguali entro la sezione *Appuntamento a ora insolita* (mi baso, per dirlo, su un computo statistico di cui risparmio al lettore i dettagli). Le varianti danno forza all'ipotesi di una disseminazione perseguita in quanto portatrice di significato, perché mostrano bene il travaglio che porta due di queste sdruciole, *torpida* e *mormori*, a imporsi sulle alternative piane (la prima su *dubbia, ambigua, incerta, insicura, malfida, irresoluta*; la seconda su *gemi*: si veda alla sez. 4); e sarà, questo significato, la tensione a quel *miracolo* – vera «teofania di senso e suono» (Marco Ceriani)²³ – che nel ritorno degli amici, infine, fa grazia di sé. («Il senso che l'amicizia ancora riesce a dare»... Dice Antonius Block, alla fine della scena che lo vede accolto da coloro che diverranno suoi compagni di strada: «Lo ricorderò, questo momento: il silenzio del crepuscolo, il profumo delle fragole, la ciotola del latte, i vostri volti su cui discende la sera, Mikael che dorme sul carro, Jof e la sua lira... Cercherò di ricordarmi quello che abbiamo detto, porterò con me questo ricordo delicatamente, come se fosse una coppa di latte appena munto che non si vuol versare; e sarà per me un conforto, qualcosa in cui credere».)

Appendice sulle stesure autografe. *Gli amici*, dunque, entro il «piccolo malloppo» che costituisce il primo dei doni di Sereni a Maria Corti e al suo Fondo Manoscritti di autori contemporanei²⁴, è una poesia testimoniata dai tre fogli descritti nel citato *Catalogo* (vd. nota 1). Il primo di essi, in questo elenco, è il «f. 28rv ms. con varianti»; segue il «f. 29rv», anch'esso «manoscritto con varianti», che reca – priva di titolo – una «stesura parziale» con *incipit* «Intorno al '51 li ricordi» ed *explicit* «che nuova fauna sul mare»; infine il «f. 30rv», altro «manoscritto con varianti», che porta «in calce [la] dicitura autogr. “scritta a Francoforte sul Meno | 20/26 settembre '60”» (segnalo che la numerazione del *Catalogo* non corrisponde a quella presente sui tre fogli, che portano rispettivamente i numeri 25, 26, 27). Il riordino del Fondo Sereni, operato da Dante Isella nella prospettiva dell'allestimento dell'edizione critica, inverte l'ordine originario dei primi due fogli, facendo guadagnare così al f. 29 la prima posizione. Ne discendono l'ordine e la relativa numerazione (apposta su fogli bianchi ripiegati a contenere le tre carte manoscritte) con cui i tre fogli sono pre-

sentati nell'apparato delle *Poesie* (il numero romano «I» individua i materiali del Fondo Sereni afferenti a *Gli strumenti umani*): «Tre fogli di quaderni a righe [...] – vi si legge – ci conservano tre stesure autografe; la prima, senza titolo (t 10r-v), si arresta al v. 17 = Aut¹; la seconda (t 11r-v) ha per titolo *Dieci estati* corretto in *Gli amici* = Aut²; l'ultima (t 12r-v) porta il titolo definitivo e in calce l'indicazione «Scritta a Francoforte sul Meno 20/26 settembre '60» = Aut³»²⁵. Ora, la mancanza del titolo non è certo sufficiente, considerato l'*usus* di Sereni secondo la testimonianza delle descrizioni del *Catalogo*, a stabilire la primazia cronologica del f. 29: redazioni prive di titolo compaiono successivamente a redazioni titolate anche nei *dossier* relativi a *Viaggio di andata e ritorno*, *Il grande amico*, *Il piatto piange* e *A un compagno d'infanzia*²⁶ (ma per quest'ultima poesia Isella presenta due dei tre testimoni – il secondo e il terzo – con un'inversione d'ordine analoga a quella operata sulle carte de *Gli amici*)²⁷. Quanto all'eventualità che di una poesia Sereni stenda una redazione parziale quando sia già pervenuto a una redazione corrispondente, nell'*explicit*, a quella che andrà in stampa, essa non è incompatibile con il metodo di lavoro esposto nella lettera a Maria Corti citata sopra: «In generale puoi considerare che quando una poesia è abbastanza avanti mi aiuto a finirla appunto trascrivendola via via per metterla sempre più in chiaro rispetto ai mutamenti – anche minimi – intervenuti tra una copiatura e l'altra»²⁸. In effetti, dell'originario f. 29 (Aut¹) Sereni sembra servirsi soprattutto per una serie di rifacimenti successivi di quelli che saranno i vv. 7-14 (sono «versi – scrive Isella – che in Aut¹ figurano in lenta formazione attraverso vari tentativi», ma che «anche in Aut² – sempre con le parole del curatore – [...] figurano in faticosa definizione»), mentre il blocco iniziale (vv. 1-6) vi compare una sola volta e quello corrispondente ai vv. 15-17 due volte (la prima dopo una prova, abbandonata, dei vv. 7-8; la seconda sul *verso* del foglio, dopo l'iterata ripresa del blocco dei vv. 7-14). Ma soprattutto, mi fa notare l'amico Andrea Bocchi in risposta all'invio della prima redazione dello scritto presente, alcuni casi di significativa concordanza tra i testimoni che Isella sigla Aut¹ e Aut³ forniscono indizi assai favorevoli all'ipotesi che la successione cronologica delle stesure sia quella testimoniata dal *Catalogo* pavese, e che dunque quella siglata Aut² non sia la stesura intermedia bensì la più remota. Si considerino i versi iniziali. Già nel verso in *incipit* (lo si riveda alla sez. 4) – la specificazione dell'anno come il 1951 è comune a Aut¹ e Aut³, contro il 1950 di Aut²; nel terzo (lo si è visto alla sez. 2) la dittologia «ballerini e acrobati» si legge in pulito in Aut¹ e Aut³, mentre in Aut² essa risulta dalla correzione della lezione originaria («ballerini perfetti e acrobati»); ed è nella successione Aut² > Aut¹ > Aut³ che la trafila interpuntiva in chiusura evolve senza pentimenti dal punto di domanda (Aut²) ai tre puntini di sospensione (Aut¹ e Aut³: cfr. ancora la sez. 4). Per un altro punto cruciale del testo, quello centrale, della concordanza di Aut¹ e Aut³ nell'isolamento della parola *domani* si è detto nella sez. 5. Si veda poi la lezione a stampa dei vv. 8-12, che si trova identica in Aut³. Qui la collocazione della dittologia aggettivale in *rejet* («dei figli / bellissimi e terribili») è provata (con *figlioli*) e ribadita (con *figli*) in Aut¹, laddove in Aut² leggiamo (due volte) la formulazione lineare «e dei figli bellissimi e terribili». Ancora, si veda l'apparato in corrispondenza dei vv.

15-17. Aut¹ ha «Che tempi – gemi – sempre più confusi / che brulichio di scafi e di motori / che nuova [spscr. a strana] fauna sul mare», sostanzialmente prossimo ad Aut³: «Che tempi – mormori – sempre più confusi / che brulichio di scafi e di motori / che strana [spscr. ad altro] fauna sul mare». In Aut² la prima delle due redazioni di questi versi è isolata dall'assenza del *verbum dicendi* nel verso di apertura e da un'effimera apparizione di *vele* («Come si fanno più confusi i tempi, / che complicata [cassato e spscr.] fauna sul mare: / s'infittiscono le vele»), ed entrambe sono caratterizzate – rispetto ad Aut¹ ed Aut³ – dalla precedenza dell'immagine della «fauna sul mare» su quella dei «motori in movimento». Annoto tutto ciò senza la pretesa di dirimere la questione, solo per giustificare la scelta di elencare le lezioni di cui ho fatto menzione secondo l'ordine dei testimoni recato dal *Catalogo*.

NOTE

¹ *Gli amici* si legge a p. 139 di V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995. Dall'apparato relativo, alle pp. 558-61, ricavo le lezioni delle tre redazioni manoscritte di cui si ha attualmente notizia, conservate nel Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei di Pavia. Le siglerò nell'ordine in cui esse sono descritte in *Fondo Manoscritti di autori contemporanei. Catalogo*, a cura di G. Ferretti, M.A. Grignani e M.P. Musatti, nota introduttiva di M. Corti, Torino, Einaudi, 1982, pp. 211-15 (*Vittorio Sereni*), a p. 213. Si avrà dunque A (= f. 28), B (= f. 29), C (= f. 30), in corrispondenza con i testimoni richiamati da Isella rispettivamente come Aut², Aut¹ e Aut³. Sulla questione tornerò nell'*Appendice sulle stesure autografe*. Per le modalità e il carattere epistolare della dedica rinvio al mio *Dediche di Vittorio Sereni* [2002], ora in R. Zucco, *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, pp. 3-26 (in part. alle pp. 15-16). Ma si veda anche, *infra*, la nota 6.

² V. Sereni, *Gli amici*, «Tempo presente», V, 12, dicembre 1960, p. 843.

³ V. Sereni, *Appuntamento a ora insolita*, Milano, Scheiwiller, 1964 («Strenna per gli amici di Paolo Franci»), pp. 15-16.

⁴ V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, p. 45.

⁵ La si legge in C. Colombo, *Giancarlo De Carlo*, testi di V. Sereni... [et al.], Milano, Bassoli Fotoincisioni, 1964 («Quaderni di Imago», 4), pp. 4-9. Trascrivo un brano dalle pp. 4-5: «Sarebbe dunque un demiurgo, un piccolo padre eterno questo Giancarlo? | Nella dimensione del comico lo è sicuramente, o più precisamente del comico fantastico. È il solo lato lungo il quale lascia correre la fantasia, almeno apparentemente, e per il resto è un uomo di discorsi seri e concreti, su tutta la gamma compresa tra il cordiale e il polemico, senza toccare mai – o ben raramente – l'intimo e il privato. Per me è anche, da tredici anni in qua, un elemento costante di un paesaggio che ho conosciuto con lui. Costante e mobile, debbo dire, perché ha molto il gusto del movimento e chi ricorda Monsieur Hulot e le sue vacanze, vedendo Giancarlo a Bocca di Magra penserebbe subito, tra le figure ricorrenti che punteggiano il film come altrettanti ritornelli, al giovanotto gesticolante a ritmi ginnici sullo sfondo della spiaggia. Un igienista, uno sportivo? Macché, semplicemente Giancarlo, quel brevilineo dal torso d'atleta, sempre in vantaggio di quindici giorni d'abbronzatura e di muscoli sciolti, dal piede indiscutibilmente 'marino' – e che io in principio guardavo con diffidenza (per quel modo frenetico e attivistico, pensavo, di stare in vacanza) opponendogli lo spessore difensivo della ostentata pigrizia. Fiero, dunque, fantastico-comico, un po' ferino, irrequieto. Così lo vedevo nel '51 al tempo del primo incontro, e in parte anche oggi: con la differenza che allora qualcosa di lui mi respingeva e mi faceva avvertire i sintomi di un conflitto tra generazioni: della sua che saliva e della mia ridotta a difendersi dalla "spavalda allegria" di cui parla Calvino nel ripresentare oggi un suo libro del dopoguerra».

⁶ Cito da V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 99-100 (in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, *Sul rovescio d'un foglio* è alle pp. 59-60). È qui che viene dichiarato il valore di dedica attribuito alla nominazione degli amici: «Le persone chiamate per nome in quei versi, col loro nome vero, sono vive e reali. Spero che non si sentiranno ridotte a pretesto letterario. A me pareva di avere un debito verso di loro e così mi illudo di averne pagato una parte».

⁷ Si allegghi, sulla trasformazione del «posto di vacanza», quest'altro passo da Sereni, *Tra vacanza e lavoro* cit., p. 6: «Si era nel '51 e il posto – sarà stato per le impronte ancora fresche del passaggio della guerra in quella zona – perpetuava il '45: con quei balli sul fiume, dentro balere recintate da canne, e gente piroettante per lo più a piedi scalzi, 'faceva molto' cortili e pergole di Milano al tempo della liberazione e per qualche mese anche dopo... | Sono passati molti anni da allora, e il posto naturalmente è cambiato. Intanto buona parte di quelli che c'erano nel '51 o nel '52 non sono più tornati se non di rado e per poche ore. I pochi che sono rimasti, dopo vari anni di stabilità e fedeltà, si sentono ora provvisori, sul punto di essere spazzati via da una nuova ondata, non tanto generazionale questa volta, quanto di mentalità di gusti e di costume. A nessuno, oggi, verrebbero più in mente termini di riferimento come America povera, cinema neo-realista, Monsieur Hulot, perché anche un posto di vacanza, per quanto immobile per il resto dell'anno, bloccato in un suo destino di fissità, finisce coll'essere uno specchio di ben più larghe evoluzioni reali non meno di quanto l'immaginazione individuale s'illuda di specchiarvi una storia sua. Un luogo frequentato così a lungo e vissuto in tutte le sue risorse evidenti e meno evidenti può rappresentare un conto continuamente aperto, come per uno scrittore un romanzo, per un pittore, mettiamo, un grande affresco». E si veda, a riscontro, G. Cherchi, *Ricordo di Vittorio Sereni* [1983], in Ead., *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, prefazione di G. Giudici, introduzione di P. Bellocchio, cura di R. Rossi, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 247-48, a p. 247: «Sereni voleva sempre tornare nei posti, magari rifacendo gli stessi itinerari, interessato solo a certe cose che poi lasciava macerare a lungo in sé, con masochistica fermezza. | Poiché la vera fedeltà di Sereni era ai luoghi ancor più che alle persone. A Luino, ad esempio, o a Bocca di Magra, dove andai a trovarlo anni fa insieme ad amici. Ci fece fare un itinerario ben preciso, quasi seguendo un rituale. A chi gli faceva notare che il suo prediletto posto di vacanza si era, come tutto, irrimediabilmente guastato, annuiva distrattamente: la cosa in realtà non lo toccava, anzi, forse non gli dispiaceva. Il posto di vacanza mutava insieme a lui e così era giusto che fosse, per qualche suo personale motivo».

⁸ Si ricordi questo passo dal primo capitolo di *Se questo è un uomo* (che cito da P. Levi, *Opere*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1987, p. 11): «Il nostro sonno inquieto era interrotto sovente da liti rumorose e futili, da imprecazioni, da calci e pugni vibrati alla cieca come difesa contro qualche contatto molesto e inevitabile. Allora qualcuno accendeva la lugubre fiammella di una candela, e rivelava, pronò sul pavimento, un brulichio fosco, una materia umana confusa e continua, torpida e dolorosa, sollevata qua e là da convulsioni improvvise subito spente dalla stanchezza» (poco dopo, a p. 12: «In un momento la banchina fu brulicante di ombre»).

⁹ C. Segre, *Critica genetica e studi sulle fonti*, in Id., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 113-33 (la citazione dalle pp. 115-16).

¹⁰ Cfr. P. Pellini, *Brevi note su Dante nella poesia del Novecento italiano, con una lettura sereniana*, in Id., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Manzi, Vecchiarelli*, 2004, pp. 171-99, e G. Sandrini 'Le sei del mattino' di Vittorio Sereni: lettura di un sogno, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. Sandrini, Verona, Fiorini, 2008, pp. 335-47.

¹¹ Sono mie questa e le altre trascrizioni dal sonoro del film.

¹² Cfr. S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, [s.l.], Il Castoro, 1993, pp. 169 e 34 (l'Internet Movie Database data però la prima proiezione italiana all'8 agosto 1958).

¹³ F. Marini, *Ingmar Bergman. Il settimo sigillo*, Torino, Lindau, 2002, p. 81.

¹⁴ Cito da Sereni, *Poesie* cit., pp. 508-09. Cfr. P.V. Mengaldo, *Da Čechov a Sereni*, «Strumenti critici», XXVI, 2, maggio 2011, pp. 197-208 (in part., per l'episodio in oggetto, p. 199, dove Mengaldo, individuato il luogo čechoviano, aggiunge che il passaggio tra la battuta teatrale e i versi della poesia «conferma ciò che gli studiosi di Sereni hanno sempre sostenuto o sospettato

circa la sua tendenza, lungi dal citare o alludere, invece a velare o trasformare radicalmente le proprie 'fonti', o a lasciar scorgere quelle per lui meno importanti, celando le più importanti»: del che viene conferma da quel che si è visto nella sez. 1).

¹⁵ *Il benessere* è ora edito, per la cura di chi scrive, in «Istmi», 29-30, 2012 (*Prove di vita in versi. Il primo Giudici*), pp. 121-263 (*Il sesso che nasconde* si legge a p. 156, l'apparato relativo a p. 249). Giudici recupererà la poesia ne *Il male dei creditori* (1977) con titolo *Versi del '58*.

¹⁶ Vd. P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 357-76, a p. 368: «Sereni, nel suo ethos e nella sua stessa persona, era veramente l'incarnazione della borghesia italiana, o se si preferisce settentrionale, al suo meglio: o piuttosto l'incarnazione di quello che tale borghesia avrebbe potuto essere, e purtroppo non è stata. Da quella sponda elevata gli veniva spontaneo protendersi verso la città socialista. In questo, probabilmente, era anche il suo errore, poiché egli non sembrava valutare appieno quale salto, scandalo e contraddizione il socialismo vero debba rappresentare anche rispetto al punto più alto dell'onestà borghese. Di ciò non abbiamo mai parlato, mi sarebbe parsa una stonatura: e non tanto per rispetto e amicizia, ma perché sentivo e sento che per essere tale il vero socialismo deve, nonostante quel salto, avere sì gran braccia da accogliervi intero anche un uomo come lui, prolungandone il significato: credo sempre che la questione dell'«eredità» sia centrale. E poi c'era la sua poesia: e in essa il riformismo progressista e mediatore che caratterizzava l'uomo – e che lo caratterizzava anche per una sorta di programma mentale, a correggere le proprie vivaci impazienze etiche – era potentemente contraddetto ad ogni passo dai vuoti d'aria, dai sì e dai no radicali dell'utopia».

¹⁷ La nostra poesia assume dunque quella «libera movimentazione dello spazio bianco della pagina tramite il nero della graphé» nella quale Elisa Tonani (*Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012, p. 278) riconosce una «tipica marca dello stile tipografico-interpuntivo di Sereni» tra le redazioni B e C. È quest'ultima che introduce il verso a gradino che sarà definitivo, ad esso accompagnandone un secondo poi rientrato con la prima stampa: «Non lasciatemi qui solo \ – stai / per gridare. \ Ma ecco / in soccorso il Giancarlo» (dove ho indicato i gradini con il segno «\»).

¹⁸ B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, traduzione di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 258-65 (le citazioni dalle pp. 258 e 259).

¹⁹ Cfr. Sereni, *Poesie* cit., p. 530.

²⁰ Leggo la lettera ivi, pp. 530-31.

²¹ Mi appoggio, nell'attribuzione degli ictus rispettivamente alla sesta e alla quinta sillaba, a M. Praloran – A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123, alle pp. 92-93. Cfr., per un'analisi del verso nel contesto della poesia e per la sua vicenda variantistica, Sandrini, *Le sei del mattino' di Vittorio Sereni* cit., pp. 342-43.

²² Cfr. G. Sasso, *Alcuni esempi semplici di strutture anagrammatiche*, «Strumenti critici», XXIII, 3, settembre 2008, pp. 417-33. Le due citazioni che seguono sono dalle pp. 420 e 423-24.

²³ Da una risposta al questionario di «Studi duemilleschi», 2, 2002, pp. 27-29.

²⁴ Cfr. la lettera di accompagnamento (datata «Milano, 11 maggio '70») ora trascritta in Sereni, *Poesie* cit., pp. 475-76. Un secondo invio, con materiali relativi a *Stella variabile*, è accompagnato da una lettera alla stessa Maria Corti datata «26 marzo '81»: cfr. Sereni, *Poesie* cit., p. 658.

²⁵ Cfr. Sereni, *Poesie* cit., p. 558.

²⁶ Cfr. *Fondo Manoscritti di autori contemporanei* cit., pp. 212, 213, 214, 215 e, rispettivamente Sereni, *Poesie* cit., pp. 501-02, 549, 611, 619.

²⁷ La redazione al terzo posto nella descrizione del *Catalogo*, priva di titolo, viene spostata in seconda posizione, lasciando per ultima quella che ha titolo *Commiato*.

²⁸ Vd. Sereni, *Poesie* cit., pp. 475-76.