

Luca Baldoni

Il sorriso di Nefertiti La Musa nella poesia di Sereni

1. Nefertiti significa “la bellezza che è venuta”¹: un nome che è una promessa di pienezza, di un risveglio improvviso di fronte all’epifania icastica, in sé conchiusa e straordinaria, della bellezza nella sfera dell’umano e del contingente. Semanticamente e simbolicamente il personaggio di Nefertiti, donna, regina, insondabile chimera, incarna un’idea di poesia fondata sull’aura erotica del femminile che, irrompendo nel tessuto della quotidianità con *segni* fulminanti e arcani, fa intravedere al poeta la possibilità di un significato al di là dell’indecifrabile esistenza in cui egli è immerso. Nefertiti è soprattutto il suo sorriso elusivo, ammalianti, blasone di superiorità intrinseca nei confronti dell’osservatore maschile, privilegio ontologico che parte dalle donne angelicate dello Stil Novo e che riaffiora a fine Ottocento, più inquietante, sulle labbra della Gioconda, nelle immagini di donna-sfinge o donna-chimera, rappresentazioni dell’ineffabilità della Musa e dei suoi arcani ed esclusivi poteri.

Scrive Sereni in una poesia intitolata *Madrigale a Nefertiti*:

Dove sarà con chi starà il sorriso
che se mi tocca sembra
sapere tutto di me
passato futuro ma ignora il presente
se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dune
e sponde smeraldine
- e lo ribalta su uno ieri

di incantamenti scorie fumo
o lo rimanda a un domani
che non m'appatterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?

Si inizia con l'incertezza ed il sorriso. Il poeta non è eletto, non ha alcun rapporto privilegiato con la donna, il cui sorriso non si sa dove stia né con chi stia, e che pesa come una pietra lasciato così, isolato, alla fine del primo verso. Manca la certezza del contatto, del palesarsi dell'essenza («*se mi tocca*»), ma soprattutto non c'è garanzia dell'autenticità di questa possibile esperienza («*sembra/ sapere tutto di me*»). L'affidarsi alla rivelazione poetica, che dovrebbe permettere l'accesso a una dimensione alta e incorruttibile, si rivela invece illusione, stallo, in quanto non permette quell'adesione tempestiva al presente («... ma ignora il presente») che è una delle più grandi colpe di cui Sereni si accusa. Il poeta vorrebbe dire solo “acque”, parole semplici che aderiscono a ciò che vogliono significare senza mascherarlo, ma l'immagine rimandata dalla Musa è un miraggio esotico, allettante e sensuale («... tra palmizi e dune/ e sponde smeraldine»). Immagini di lidi esotici che hanno quasi un che di grottesco, se probabilmente con “acque” Sereni allude qui ad uno dei suoi paesaggi più intimi e familiari, quello del Lago Maggiore, luogo deputato per le apparizioni della donna soprattutto all'inizio della sua produzione. I prodigi della Musa vengono denunciati come un'operazione di *maquillage* poetico: la memoria e la coscienza del passato sono ostacolate dagli “incantamenti” che si rivelano, una volta logora la loro aura, solo “scorie fumo”. Il testo, che appartiene all'ultima raccolta di Sereni, testimonia il crescente accanimento riversato contro gli “strumenti” ai quali egli aveva affidato la sua indagine sia poetica che esistenziale. Il rifiuto più accanito, e di maggiore portata, è quello del concetto stesso di lirica, rivisitato in *Madrigale a Nefertiti* sotto il segno di una definitiva alterità.

L'idea di lirica, codificata nella nostra tradizione da Petrarca, formava ancora la ragion d'essere delle poetiche ermetiche dominanti quando Sereni iniziò la sua attività di poeta e sulle quali formò la sua lingua². Il suo esercizio si fonda su «un valore fondante, totalizzante, macro-formale del Femminile», attraverso cui «passano tutte le attese ontologiche che l'io si nega»³. La presenza della Musa ha il potere di estrarre un qualcosa di memorabile, un significante alto e distillato, dal flusso della realtà. Sereni stesso parla di “quintessenza”⁴ a propo-

sito della poetica petrarchesca, ovvero la forza della lirica di estrarre dal molteplice, e poi di trasformare ciò che si è isolato in “forma” finalmente incorruttibile, sottratta alle leggi del reale. La lirica getta uno sguardo continuativo sull’esistenza, ma la sua capacità trasformativa si concentra sull’istante che viene reso memorabile, epifanico, ed in questo gli ermetici sono strettissimamente legati ad una pratica poetica di stampo petrarchesco, con una tendenza più marcata verso l’ineffabile e l’orfico che è eredità della poesia simbolista francese e che essi innestano sulla tradizione italiana. Né in questo contesto si può scordare il ruolo di Leopardi, soprattutto quello degli *Idilli*, in cui il femminile è un elemento macro-formale che trasfigura la realtà in un momento di vaghezza e abbandono, caratterizzato dal tema del *canto*, a cui sia la donna che l’elemento paesaggistico sono fortemente associati.

Il rifiuto sempre più aspro e rabbioso di Sereni di questo insieme di pratiche poetico-esistenziali saranno le problematiche al centro di questo saggio. Nel corso della sua evoluzione Sereni smaschera l’aura della poesia come polvere. Essa non solo è promessa allettante che inganna circa la sua vera sostanza, ma vero e proprio sviamento morale, se è vero che tutta un’esistenza viene investita da questa “colpa” poetica ed epistemologica. Nell’esordio di *Frontiera* la presenza femminile presiede salvificamente a un universo lirico chiuso, immune dalla storia, in cui si svolge il mito poetico della giovinezza. Questo universo verrà travolto nel *Diario d’Algeria* dall’arrivo della Storia, e le apparizioni della donna assumeranno il carattere di inquietanti ossessioni sessuali, di brandelli di un passato che non può più lenire la disperazione del presente. A partire da *Gli strumenti umani* la Musa viene violentemente smascherata come menzogna e seduzione, sino a che in *Stella variabile* il termine “amore” apparirà sempre di più in margine al nulla, e comunque sempre in rapporto di opposizione radicale a “conoscenza”, il concetto cardine intorno a cui ruota la ricerca del Sereni maturo.

2. *Frontiera*, pur essendo distante dall’idea di un canzoniere amoroso, è l’unico libro di Sereni in cui il personaggio femminile, con tutte le sue implicazioni simboliche, appare la figura poetica dominante. Le situazioni sono spesso di delicata estaticità, come in *A.M.L. Sorvolando in rapido la sua città*, dedicata alla donna che diventerà sua moglie, in

cui il poeta si trasfigura in un angelo nunziante che irrompe nella camera di Maria per portarle la buona novella:

Non ti turbi il frastuono
che irrompe con me nel tuo quieto mattino
se un poco io mi sporgo a ravvisarti

È un'immagine di grande *levitas* giovanile fermata in un movimento al tempo stesso impetuoso ("il frastuono/ che irrompe con me") e gentile ("se un poco io mi sporgo..."), simile ai gesti atletici, guizzi di fresca energia, a cui Sereni affida la sua speranza che la bellezza e la cortesia esistano ancora nel mondo. In questa dimensione aurorale è possibile la corrispondenza, o almeno è possibile immaginarla, se la donna, dopo la preghiera a non turbarsi, acconsente all'irrompere del poeta manifestando un tremore di luce che ricorda il gioioso corruscarsi delle anime del *Paradiso* di Dante:

Come ti schiari,
come consenti al fuggitivo amore
dai balconi dagli orti dalle torri
.....

Quello "schiarsi", che è un rasserenarsi luminoso, è anche termine paesaggistico, in cui il volto della donna ed il paesaggio si scambiano ruolo in una serenità idillica. I balconi, gli orti e le torri sono echi di luoghi leopardiani, come fortemente leopardiano è l'aggettivo "fuggitivo" che riecheggia *A Silvia*. Retoricamente l'aura lirica è creata dalle inversioni ("quieto mattino", "fuggitivo amore") che, insieme alla prolessi, oltre ad innalzare immediatamente il tono ad un livello "poetico" in senso tradizionale, creano un effetto di rallentamento e di lirica sospensione chiaramente enfatizzati dai puntini finali. L'occasione-spinta della poesia, tutto sommato prosastica, il lambire in treno una città (situazione topica di Sereni che ritorna in *Città di notte* e *Belgrado* entrambe in *Diario d'Algeria*), non viene taciuta, anzi esplicitamente menzionata nel titolo. Ma il momento lirico trasforma il dato reale, lo innalza, lo circonda di un'aura luminosa che si ripercuote dalla donna verso l'esterno, ai balconi, gli orti, le torri, proprio come in *A Silvia* le "stanze, e le vie dintorno", trite cose nella loro realtà extra-poetica, vengono trasfigurate dal "perpetuo canto" della ragazza.

Una costellazione di elementi simili la ritroviamo in *Diana* unita

all'esperienza della morte e della gioventù precocemente stroncata, temi questi sia petrarcheschi che leopardiani. Significativamente appare la parola-chiave "canto" («e il canto che avevi, amica, sulla sera»), e la donna è immaginata in una situazione da idillio in chiave minore, «tra i tavoli schierati all'aperto/ e la gente intenta alle bevande», e soprattutto «sotto la luna distante». Il tema del canto è ripreso dall'immagine di «un'orchestrina in sordina», che completa un quadro in cui la musicalità diffusa nell'aria e la rarefazione del momento addolciscono il «fiero nome» della donna-dea. L'equivalente del sorriso, dell'aprirsi luminoso che abbiamo riscontrato in *A M. L.* è rappresentato dall'«ondulato passare» della musa, che comunica un'impercettibile vibrazione al mondo esterno animandolo e sottraendolo alla sua normale refrattarietà. L'epifania si ripete in *Piazza* dove l'immagine della donna, riattivata nella memoria sotto «la falce d'aprile in ascesa», riesce a eclissare l'amarezza per la perdita della gioventù grazie alla sua «trepida grazia». L'amata dunque appare sempre in un atto di trepidazione, di leggero sussulto, di sfavillio contenuto così come il paesaggio del Lago Maggiore, di cui essa è il corrispettivo umano. In *Inverno a Luino* il borgo «sfavilla e s'abbandona... nel golfo irrequieto», in *Strada di Zenna* lo specchio lacustre è «innumerevole riso», e ancora Luino, questa volta in *Strada di Creva*, «infinita trema» sulle sponde del lago.

Nel continuo ricorrere di immagini incentrate sul riverberare e l'incresparsi delle superfici, su l'impercettibile animazione luminosa che accomuna la donna e il paesaggio, sulla disponibilità dei fenomeni ad illuminarsi dall'interno sotto lo sguardo dell'io lirico, Sereni ha rappresentato «il mondo aurorale della vocazione poetica»⁵. Questo «esile mito» si consuma chiuso nella sua interiorità, slegato non solo dal mondo della storia, ma persino dall'ambiente familiare, le cui figure affioreranno prepotentemente solo nella produzione matura. La "selettività" tematica del giovane Sereni ha un perfetto parallelo in una lingua poetica rarefatta con punte auliche, che si fa carico di cogliere un momento saliente nel flusso degli eventi, di svelare le simpatie tra io e mondo, le *correspondances* che illuminano le superfici per poi ritornare in un'immobilità imperscrutabile, e che dunque diventa «artificio indispensabile per cogliere l'emergere prezioso del frammento di esistenza.»⁶. Mentre nel Sereni maturo, che aprirà la sua poesia alla storia e alla società, non ci sarà più fede in un momento epifa-

nico e rivelatore, all'altezza di *Frontiera* questa possibilità è ancora presente e anzi viene ribadita nell'ultima poesia della raccolta:

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

Nel giro di immagini dei primi quattro versi il canto si è ritirato dal mondo che si richiude su se stesso espellendo l'io lirico nella dimensione della caducità dell'esistenza. Spicca la parola "murmure" (già presente in *Terrazza*) usata anche da Montale nel contesto di un'occasione mancata, di un apparente animarsi dell'esistenza prima della ricaduta in una fatale opacità («Un murmure, e la tua casa s'appanna/ come nella bruma del ricordo», *Sotto la pioggia*, *Le occasioni*). Il "ma" avversativo introduce il secondo momento in cui l'aura lirica torna a risplendere nel ricordo della donna e nel paesaggio. Il sentimento d'amore è, petrarchescamente, ossimorico, salvifico e mortale allo stesso tempo ("limpido e funesto"), eppure l'unico fremito che possa, ora che la giovinezza già presagisce chiaramente la sua fine, colorare le giornate, risvegliare i significati che esse celano, perpetuare il sogno di una corrispondenza e di un'identità tra l'io e il reale.

3. Il *Diario d'Algeria* testimonia lo sradicamento di Sereni dai luoghi della giovinezza in seguito alla chiamata alle armi nel 1941 che lo porterà, «viandante stupefatto», attraverso i Balcani e la Grecia, sino alla cattura in Sicilia da parte degli Alleati e la seguente prigionia in suolo algerino. I temi dell'abbandono caratterizzano le poesie della prima sezione, generando sia la premonizione della situazione di scacco esistenziale in cui ci si sta addentrando, sia l'agitarsi nella memoria dei fantasmi della giovinezza ormai conclusa. In *Italiano in Grecia* Sereni fa il punto della nuova situazione esistenziale che lo trascina verso un futuro in cui qualunque punto di riferimento, di ordine, è stato annullato:

Come un cordoglio
ho lasciato l'estate sulle curve
e mare e deserto è il domani
senza più stagioni.

Significativamente però il poeta, invocando l'Europa che si sta lasciando alle spalle, dichiara di non aver

nemico se non la propria tristezza
o qualche rediviva tenerezza
di laghi di fronde dietro i passi
perduti.

Vengono qui rievocati i momenti del soggettivismo lirico di *Frontiera* con il lago, le fronde e i passi che citano il "labile passo" degli amanti in *Strada di Zenna*. Ma per la prima volta Sereni giudica questo attaccamento come "nemico": il ricordo di "tenerezza" rima con "tristezza", che poi è l'esatto contrario del concetto di "gioia", ovvero di quegli attimi di umanità alta ed incorrotta che saranno poi nel Sereni maturo gli unici a resistere al disgregarsi e incupirsi della sua visione della realtà.

Questo nuovo atteggiamento di conflittualità caratterizza con sfumature diverse i riferimenti alla Musa e alla sfera erotico-sentimentale che troviamo nel *Diario d'Algeria*. Nella surreale immobilità dello stato di prigionia la memoria della donna non è più presenza che conforta, ma prende i tratti di un'allucinazione erotica, come ad esempio in *Se la febbre di te più non mi porta* o in *Ahimé come ritorna*:

Ahimé come ritorna
sulla frondosa a mezzo luglio
collina d'Algeria
di te nell'alta erba riversa
non ingenua la voce
e nemmeno perversa
che l'afa lamenta
e la bocca feroce

ma rauca un poco e tenera soltanto...

Saint-Cloud, luglio 1944

Il forte turbamento del ricordo viene introdotto dall'esclamazione iniziale «Ahimè» (è rara una tale enfaticità "tradizionale" in Sereni) e l'oniricità del momento è sostenuta dall'uso insistito dell'iperbato («sulla frondosa a mezzo luglio/ collina», «di te nell'alta erba riversa», «non ingenua la voce», «ma rauca un poco e tenera soltanto») che dilata il ritmo e dismembra le immagini tramite l'andamento inusuale dei nessi sintattici. La donna stessa incarna la dimensione onirica e del tormento erotico sia nella polarizzata contraddittorietà dei suoi attributi («non ingenua la voce/ e neanche perversa»), sia nella sua latente ferinità («e la bocca feroce»).

L'ossessione erotica è presente anche in *Frammenti di una sconfitta*, il cui titolo va letto come una duplice allusione al fallimento bellico e a quello sentimentale. Il ricordo della donna appare nel terzo frammento (l'unico in prosa) che riportiamo per intero:

Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quando già tu vi hai letto e scoperto; o peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei.

Il passo rivela la scarsa fiducia nutrita da Sereni nei confronti del femminile inteso come esperienza erotico-poetico-esistenziale. L'aspettato erotico e quello poetico vengono sovrapposti, in quanto il movimento iniziale di gelosia nei confronti di altri uomini che condivideranno l'intimità con la sua donna lontana, si risolve alla fine in un'immagine in cui i "segni" tracciati dal poeta su di essa verranno cancellati. L'insistenza sull'infedeltà e inaffidabilità della donna, in fondo sulla sua indifferenza ("dalla lavagna che è lei") diventerà un tratto caratteristico di Sereni. Già l'abbiamo visto in *Madrigale a Nefertiti*, dove pure l'idea della lusinga, della seduzione, è centrale alla sensualità del personaggio e alla condanna dei suoi potenti "incantamenti". È interessante che Sereni si sia affidato alla prosa, molto rara nella sua produzione poetica, per accanirsi contro la donna con una tormentata enfasi sessuale, quasi che ancora non ritenesse di avere i mezzi poetici per esprimere in versi una condanna così seria ed esplicita, che infatti maturerà poeticamente solo in seguito, all'altezza de *Gli strumenti umani*.

Altrove, in momenti meno turbati dall'allucinazione erotica, la situazione è comunque ambivalente. In *Ancora in sogno* lo stato di abbandono di un campo di prigionieri viene descritto con termini che suggeriscono simultaneamente l'abbandono psicologico e poetico del mondo di *Frontiera*, che non è più in grado di fornire i significati che un tempo erano apparsi validi:

e tutto è pronto per l'eternità
il breve lago diventato palude
la mala erba cresciuta alle soglie
né fisarmonica geme
di perdute domeniche
tra cortesi comitive

Ogni dettaglio di questa lirica si riferisce al campo di transito di Saint-Barbe du Thelat in cui Sereni si trovava nel corso del 1944. Ma allo stesso tempo essi sembrano adattarsi perfettamente al mondo di *Frontiera*. Ritornano il lago, la musica di sottofondo, i gruppi di persone festanti di poesie che abbiamo già citate, e il senso di vuota solitudine domenicale descritto in *Domenica sportiva*. Ma i richiami, e questo è assai singolare, sono anche *in avanti*, perché in una poesia degli *Strumenti* che analizzeremo, *Scoperta dell'odio*, troviamo «comitive musicanti» in «quartieri gentili» nel contesto di un rifiuto aggressivo delle ragioni poetiche e sentimentali della poesia di *Frontiera*. Il concetto del «breve lago diventato palude» anticipa fortemente *Un ritorno* (sempre negli *Strumenti*), dove il bisticcio lago/lacuna cristallizzerà definitivamente il senso di vuoto che il poeta sente nei confronti della sua esperienza giovanile.

Il *Diario* è in fondo la cronaca del distacco violento dai propri miti di gioventù, travolti dall'avvento della Storia, e la presa di coscienza che ne deriva. Sereni giudica la sua esperienza giovanile che, chiusa e sorpassata dagli eventi bellici, ha rivelato la sua inconsistenza:

Troppo il tempo ha tardato
per te d'essere detta
pena degli anni giovani.

Ogni volta che, come in questo caso, Sereni rievoca l'universo della giovinezza, egli ne ricrea gli andamenti stilistici di tono più poeticamente alto e rarefatto: uso dell'inversione, dell'iperbato, scelte seman-

tiche improntate ad un registro astratto e poeticamente evocativo («il tempo ha tardato», «pena degli anni giovani») testimoniano di questo attaccamento colpevole verso il mondo poetico e esistenziale della giovinezza, in cui affiora un suo peculiare senso di «tenerezza narcisistica per il proprio stesso io»⁷. Simili toni abbiamo già riscontrato, pur in una situazione maggiormente ossessiva, in *Ahimé come ritorna* dove, oltre all'uso vistoso dell'iperbato e dell'inversione, un'aggettivazione retoricamente alta e appositiva («frondosa... collina», «nell'alta erba riversa», ma si veda anche in *E ancora in sogno* «breve lago», «mala erba», «perdute domeniche», «cortesi comitive») contribuiva a rivisitare, a resuscitare per accanirvicisi, la *koiné* ermetica su cui Sereni aveva formato il suo linguaggio poetico degli esordi.

Nel *Diario d'Algeria* la presenza femminile con le sue associazioni comincia a recedere sullo sfondo rispetto a nuove priorità. Pur presente come memoria che talvolta riesce ancora a dare conforto, essa ormai è troppo lontana dalla realtà per far effettivamente parte della scabra dimensione esistenziale in cui il prigioniero disperatamente ma orgogliosamente si rinchiude. In *Solo è vera l'estate*, di fronte al concreto orrore della realtà presente, ogni slancio e consolazione giovanili possono solamente apparire irreali, perché «solo vera è l'estate e questa sua / luce che vi livella». La non-vita surreale della prigionia diventa l'unica dimensione accettata e quasi masochisticamente reclamata, dunque essa stessa realtà così concreta e compatta da precludere qualunque evento di natura epifanica:

Ora ogni fronda è muta
compatto il guscio d'oblio
perfetto il cerchio.

Se ci soffermiamo su questa lapidaria chiusa dal punto di vista stilistico, noteremo che essa ha un senso di compattezza e di conclusione che rappresenta un tono nuovo rispetto ad una certa vaghezza sentimentale, improntata a moduli poetici alti, di cui abbiamo già discusso. Sereni nel *Diario*, pur proseguendo con una lingua che rimane essenzialmente quella di *Frontiera* (il salto avverrà dopo, con gli *Strumenti*), riesce ad investire le nuove liriche di una maggiore concretezza che si distacca dalla stupita leggerezza giovanile. Nei tre versi citati la riduzione e concentrazione semantica non producono amplificazione ed indeterminatezza. Al contrario proprio la scarsezza dei sintagmi, la

riconoscibilità della loro concatenazione iterativa, l'effetto sonoro quasi di frustata creato dalla T o doppia TT presente nell'ultima sillaba di tutti e tre gli aggettivi ("muta", "compatto", "perfetto"), concorrono a creare la «durezza da epigrafe»⁸ che caratterizza questi versi. Tutto ciò è particolarmente significativo perché essi sono costruiti intorno al concetto di oblio, parola chiave degli ermetici e di Ungaretti già ampiamente visitata dal simbolismo francese con intenti e risultati programmaticamente opposti.

Non siamo ancora ad un cambiamento radicale, ma questi nuovi toni, innestati sulla *koinè* ermetica, concorreranno a formare l'impasto linguistico stratificato e centripeto degli *Strumenti*. La loro scarna durezza sarà uno dei modi con cui Sereni esprimerà il suo crescente accanimento contro la Musa e il suo linguaggio.

4. Dopo l'esperienza della prigionia rappresentata nel *Diario d'Algeria*, il primo grande tema de *Gli strumenti umani* è quello del ritorno alla normalità, alla vita civile, alla possibilità di prendere parte direttamente alla realtà del dopoguerra. Ma anche ritorno come ricognizione dei luoghi, delle emozioni del passato, per vedere se essi ancora possano rispondere, incresparsi sotto lo sguardo del poeta, sprigionare l'aura del passato. Ecco dunque che la prima sezione della raccolta si intitola "Uno sguardo di rimando", che è appunto ciò che il reduce di guerra spera di ritrovare in questa perlustrazione dei suoi luoghi sia biografici che poetici. Iniziamo con la poesia intitolata *Un ritorno*:

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

L'analogia diretta lago-poema appare in una chiave opposta rispetto alla fase giovanile, infatti tramite l'iterazione si stabilisce una discontinuità rispetto al passato ("più non", "non... più"). Mentre in *Frontiera* la poesia del lago era un lirismo diffuso, che si rifrangeva dal cielo alle sponde al viso femminile, qui abbiamo un biancore compatto, il contrario del tremolio, dello sfavillare del "golfo irrequieto". Non c'è risposta, e quell'"attonito" a fine verso in forte posizione di *enjambement* sottolinea un silenzio, un rimanere muti sia del poeta che del lago, una totale assenza di canto. Il lago precipita in lacuna, vuoto,

mancamento. Si tratta di una “lacuna del cuore”, con riferimento sia al tema amoroso sia al generale soggettivismo lirico delle poesie degli esordi. Con questa poesia l’orizzonte lirico e conchiuso di *Frontiera* viene svuotato della sua aura al cui posto rimane solo una mancanza, una lacuna appunto, prima cellula del vuoto che si espanderà sempre di più arrivando a dominare in *Stella variabile*.

Stabilita l’impossibilità di una riappropriazione lirica della realtà Sereni inscena in *Le sei del mattino* la morte del suo vecchio io. Alla fine della poesia il poeta, dopo aver contemplato il suo cadavere, esce per «i corsi l’uno dopo l’altro desti/ di Milano», dunque si inoltra nella città simbolo del dopoguerra in Italia, del boom economico, dell’ascesa della grande industria, del conflitto ideologico tra capitalismo e comunismo. L’incontro con la realtà industriale in *Una visita in fabbrica*, e l’ampio sguardo gettato sulla società italiana nelle sei sezioni di *Nel sonno* (che anticipa a livello di linguaggio, struttura ed articolazione in movimenti *Un posto di vacanza*), portano al centro della poesia di Sereni una realtà postbellica nuova, complessa e in mutamento, di cui non è possibile, e eticamente giusto e responsabile, appropriarsi tramite una poesia esclusivamente lirica. Nel mondo del dopoguerra, che pure Sereni non ama (*Nel sonno*: «Non lo amo il mio tempo, non lo amo.»), il ricorso alla lirica non è solo reso impraticabile dalle circostanze storiche ed esistenziali nuove, ma diventa altamente sospetto dal punto di vista dell’integrità e del valore di testimonianza che si vuol dare all’attività poetica. Se quindi nelle poesie degli *Strumenti* prese in considerazione sino ad ora la riappropriazione lirica della realtà fallisce, da un certo punto in poi per Sereni essa non è assolutamente auspicabile, anzi viene condannata senza appello. La condanna, e notiamone il tono durissimo, esasperato, viene emessa in *Scoperta dell’odio*, che vale la pena di riportare per intero:

Qui stava il torto, qui l’inveterato errore:
credere che d’altro non vi fosse acquisto che d’amore.
Oh le frotte di maschere giulive
oh le comitive musicanti nei quartieri gentili...
Alla notte altre musiche rimanda
la terrazza più alta e di nuovo fiorita
si dilunga la strada fuori porta?
Ma venga, a ora tarda, venga un’ora
di vero fuoco un’ora tra me e voi,

ma scoppi infine la sacrosanta rissa,
maschere, e i vostri fini giochi
di deturpato amore: all'esatto
modo mio di non dovuto
amore e dissipato, gente, vi brucerò.

La colpa è lapidariamente enunciata nel secondo verso, ovvero l'aver confuso conoscenza e amore, "errore inveterato" che perseguiterà Sereni sino alla vecchiaia, «Amare non è sempre conoscere» ricorderà infatti egli a se stesso in *Un posto di vacanza*. È qui che gli "incantamenti" di Nefertiti, della Musa, vengono smascherati come tali con preciso riferimento alla propria produzione giovanile, infatti i versi 3-7 sono una serie di autocitazioni, prevalentemente da *Frontiera*. "Maschere giulive" rimanda alla poesia *Maschere del '36*, in cui il binomio dominante è quello amore e gioventù, con forti tinte erotiche («feroce fiammante ebrietà», «Giovinezza vaga e sconvolta»). «Comitive musicanti» riprende le «cortesi comitive» di *E ancora in sogno* (*Diario d'Algeria*), dove esse appaiono in concomitanza col «breve lago diventato palude» e il suono di una fisarmonica che geme. La presenza della musica e del canto nel momento lirico, è riaffermata inoltre nelle «altre musiche» (verso 5) che giungono nella notte. «La terrazza più alta» richiama *Terrazza* (in *Frontiera*), il luogo dove si sta sospesi in attesa di «un tacito evento». Ma notiamo il tono di degradazione di questo quadretto che, un tempo, era stato idillico. Il vocabolo «frotte», prosastico, quasi da gita domenicale, unito a «giulivo», che sa tanto di felicità vacua e garrula, il tutto in quei quartieri «gentili», luoghi del benessere dell'Italia del boom (e ricordiamo che in *Una visita in fabbrica* i «quartieri» sono «luoghi di pena» sotto le apparenti «lusinghe» del nuovo benessere economico). Il tutto introdotto dall'esclamazione reiterata "oh", parodia dell'abbandono sentimentale e dello slancio lirico. Il "ma" avversativo introduce il secondo momento, in cui Sereni delinea il suo nuovo rapporto con la realtà. Non più abbandono, o stupore e sospensione di fronte al momento ineffabile, in cui si spera di intravedere un qualche senso. Ormai ci muoviamo sotto il segno di un dissidio insanabile, di un'alterità aggressiva. L'accanimento è generato a livello retorico dall'uso dell'iterazione, che sorregge tutta la lirica. Le ripetizioni della prima parte (qui/qui, torto/errore, Frotte/comitive, giulive/gentili, musicanti/musiche, oh/oh) insistono sulla gravità della colpa, e coagulandosi intorno a termini sinonimici

o tematicamente legati a doppio filo, ne rappresentano inoltre la viscosità. Quelle della seconda (ma / ma, venga / venga, ora / un'ora / un'ora, tarda / infine, vero / sacrosanta, amore / amore, fuoco / brucerò) martellano la severità e l'aggressività della reazione. Le uniche due parole ripetute in entrambe le parti, amore e maschere, suggellano il concetto della falsità dell'aura trasformativa della lirica, e dunque anche il rifiuto del ruolo ontologicamente privilegiato dell'esperienza d'amore. Anche in *Quei bambini che giocano*: il rifiuto della lirica si esprime in una scelta lessicale molto marcata e semanticamente iterativa («distorsione», «deviato», «false piste», «corrotto intendimento») per arrivare alla messa in scena di un falso idillio, in cui nel momento stesso in cui la condanna viene scagliata contro l'immagine idillica della donna e del paesaggio, questi paiono squarciarsi in un momento epifanico che sotto l'ameno aspetto cela solo qualcosa di marcio:

Non si perdona a una donna un amore bugiardo,
l'ameno paesaggio d'acque e foglie
che si squarcia svelando
radici putrefatte, melma nera.

Da questo punto in poi la presenza della donna e della sua aurea lirica si dirada nell'opera di Sereni sino quasi a scomparire del tutto. Essa sarà sostituita nella sezione conclusiva degli *Strumenti*, intitolata "Apparizioni o incontri", da una serie di curiosi interlocutori - tutti in misura maggiore o minore esempi della tendenza allo sdoppiamento del poeta, il quale rappresenta il suo dissidio sotto forma di confrontazioni più o meno aggressive con entità esterne - che potranno essere il padre morto, una vecchia che assomiglia alla nonna, un fantasma, lo spirito di un suicida, un amico. In una poesia sola, *Ancora sulla strada di Creva*, la donna si trova faccia a faccia con uno dei nuovi interlocutori del poeta, e da questo incontro/scontro nasce non solo la protesta, ma il rifiuto categorico, programmatico, della pratica della lirica.

Il poeta e la donna, sulla strada di Creva, paese dell'immediato retroterra del Lago Maggiore, incontrano una vecchia che «poteva essere... la nonna morta/ non so da quanti anni.» La vecchia appare una presenza sibillina, di fronte al suo riso nulla rimane celato, esso attraversa la penombra e i vestiti della coppia, e il poeta, esposto, deve ammettere reticentemente che il loro essere «del giorno e di altro accaldati» è frutto di intimità fisica:

E nulla fu
a fronte del riso vermiglio
la cattolica penombra, nulla fu
la gramaglia dell'abito. Né so
che mai vedesse di noi
del giorno e di altro accaldati.

La vecchia si rivolge ad una nube che vede al posto della coppia, in effetti alla loro aura, con un: «Ti conosco, – diceva – mascherina, / così brava a nasconderti tra incantevoli fumi». Ritorna la menzogna sotto la maschera seducente, ma soprattutto colpisce l'espressione proverbiale, di un registro parlato tagliente e sapienziale. Lo stesso messaggio, e lo stesso tono e registro caratterizzano la seconda apostrofe: «... Maschera detta amore, / bella roba che sei.» Le due battute sono concettualmente iterative, e si accompagnano all'enfasi ripetuta sullo sguardo inquisitorio della vecchia («Né so/ che mai vedesse», «in luogo di noi vide una nube»). Questo sguardo che riesce a penetrare nubi ed incantevoli fumi smaschera l'amore come una forza consolatoria, che ci mostra per un attimo la realtà come più intensa, viva di quanto essa non sia, condannandoci poi al vuoto dell'ignoranza:

Per un po' d'ombra che fa
più vive le acque più battute le siepi più frenetico giugno
quanti anni di vuoto appena dopo

La vecchia, terminata la sua reprimenda, scompare misteriosamente («così oltre noi dileguando») e il poeta riprende la parola in prima persona. Ormai è egli stesso, rivolgendosi alla donna che è direttamente al suo fianco (fatto di per sé raro nelle liriche di Sereni, perché la donna è quasi sempre ricordata o invocata), a definire l'amore come «la morte / ancora occulta tra noi». Il momento dell'incontro-scontro tra la silenziosa donna-musa e il colorito e aggressivo parlare della vecchia è visto dal poeta, in retrospettiva, come un momento la cui importanza, anche qui retoricamente sottolineata da ripetizioni («quel giorno», «quell'ora»), cristallizza l'irrevocabilità di una scelta:

E da quel giorno
e quell'ora
d'amore più non ti parlai amore mio.

Nella «sacrosanta rissa» tra la vecchia e la donna, il poeta chiaramente prende posizione e sancisce l'abbandono della Musa.

L'aspetto più profondo di questo incontro è che, nel momento stesso in cui il rifiuto della lirica viene drammatizzato ed espresso programmaticamente, le conseguenze di questa scelta sono già attivate, ed in maniera cospicua, nel tessuto poetico stesso. Non è questo il luogo per un'analisi esaustiva delle novità tecniche degli *Strumenti*, che giustamente Mengaldo qualifica come «quasi più un salto di genere che un semplice cambio di stile»⁹. Nel contesto della nostra analisi ci limiteremo a notare che le voci dialoganti della sezione *Apparizioni o incontri* sono uno degli elementi più originali e memorabili dell'impasto linguistico sempre più stratificato degli *Strumenti*. Esse, a differenza della donna che rimane sempre presenza-assenza muta, parlano in prima persona con un linguaggio fortemente caratterizzato, e così si attestano, anche quando siano spiriti, come più reali e decisivi di quanto la presenza femminile non fosse mai stata. Dirà la gioia al poeta in *Appuntamento ad ora insolita*: «Caro – mi dilleggia apertamente – caro, con quella faccia di vacanza» (notiamo di nuovo l'iterazione caro/caro, che intensifica “dilleggio” e contemporaneamente riproduce la ridondanza del parlato). Lo spettro di *Un sogno intima* «Fuori le carte» (due volte) e poi conclude lapidario «Sono favole». Il padre morto che appare al figlio in *Il muro* ironizza sul suo sussulto caritatevole, bollandolo come dovuto alla paura della propria prossima morte: «Dice che è carità pelosa, di presagio/ del mio prossimo ghiaccio.». E in *Un posto di vacanza* il fantasma di Elio Vittorini apostrofa il poeta che avvampa al rivederlo: «Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?» Tutti questi interventi, come risulta anche nella caratterizzazione della vecchia in *Ancora sulla strada di Creva*, sono costituiti da frasi brusche, impazienti, di una saggezza senza *pathos*, quasi trita eppure oracolare, uscite proverbiali, arditamente inserite nel tessuto linguistico, che creano quel tono particolarissimo del Sereni della maturità, decisamente antilirico, tra lo stizzito e il beffardo.

Tono dei personaggi e loro rappresentazione coincidono perfettamente. La vecchia appare «ilare», oltre al «riso vermiglio» di cui già abbiamo parlato, il padre parla «come in gloria / rasserenandosi rasserenandomi e... si ritira ridendo», e Vittorini, terminata la sua reprimenda, «oracolare ironico gentile... / Salta fossi fora siepi scavalca muri» e scompare alla vista. Sono presenze leggere e ironiche anche nella seve-

rità, eccentriche dal punto di vista poetico tradizionale, che rasserenano non illudendo ma svelando, maestri di una sapienza nuova, quasi terra terra, che predica il levare, il *bathos*, per riconoscere l'identità delle cose con se stesse, come ammonisce il padre al termine di *Il muro*:

lo dice con polvere e foglie da tutto il muro
che una sera d'estate è una sera d'estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.

La massima sapienziale, antilirica (o forse sarebbe meglio dire post-lirica), si incentra sul concetto di estate, perché questa era in *Frontiera* la stagione associata alla gioventù e all'idillio sul lago, presenza taciuta ma appena a ridosso del luogo dove si svolge la scena. La perentorietà del messaggio si pone esemplarmente all'opposto dell'aura, luminosa e musicale, che Sereni aveva intessuto intorno al suo sogno giovanile. Perfetta è la concordanza tra il discorso metapoetico e la sua resa: l'epifania dello spirito paterno è infatti una antiepipania, che culmina in un contesto basso, tra la polvere, in cui l'unico "canto" che ormai si ode è quello degli ubriachi.

5. Ha scritto giustamente Fortini che in Sereni «il transito attraverso questo mondo non è vissuto una volta per sempre ma dev'essere continuamente riaffermato di fronte alle dolci o angosciose apparenze vitali»¹⁰. Anche le istanze della lirica non scompaiono una volta per tutte, ma permangono confliggendo con altre e nuove responsabilità così che il dissidio interiore si radicalizza nel tempo invece di risolversi. Più Sereni vi ritorna per una ulteriore messa a fuoco, con un sempre cosciente desiderio di verità nuda, più egli è costretto a constatare la permanenza del problema nella sua psiche profonda, il suo «ritardo».

Nella sua ultima raccolta, *Stella variabile*, il riaffiorare dell'aura lirica non può più venire espresso soggettivamente, ma viene affidato a degli echi che provengono dall'esterno, e che l'io poetico sembra registrare *malgré lui*. Facciamo un passo indietro e consideriamo questi versi da *L'equivoco*, una poesia degli *Strumenti*:

C'era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
amore - cantava - e risorta bellezza...

L'allusione al canto non può più palesarsi direttamente, ma solo sotto forma di inserzione del motivetto popolare, della canzonetta sentimentale che giunge dallo sfondo. A questo espediente Sereni fa ricorso in *Stella* sia nella sesta sezione di *Nel sonno*, e in in *Un posto di vacanza* dove «quella voce / (era un disco)», lo tenta dall'altra sponda del Magra. Per interpretare questi inserti, questi echi di brani conosciuti, occorre tenere presente che la tradizione della canzone popolare, ed anche del melodramma, dell'operetta, si permettono ancora nel Novecento parole che la poesia teme e si ingegna di evitare. La forza di queste forme musicali sta esattamente nell'uso disinvolto di stereotipi che però riescono ancora ad essere veicoli di significati attuali. Una delle intuizioni più geniali di Saba (poeta che Sereni amava molto) è stata proprio il riutilizzo della facile musicalità della canzonetta per esprimere in chiave novecentesca un nucleo tematico che si coagula intorno alla sequenza di rime cuore-fiore-amore. Ma mentre Saba, celebrando la «malinconia amorosa», faceva un uso diretto delle formule tradizionali della canzonetta e del melodramma, Sereni le evoca, cedendo alla loro intrusione ma allo stesso tempo distanziandosene. Quali sono le parole che arrivano al suo orecchio e che egli non ha il coraggio, o la convinzione, di pronunciare direttamente? «Amore» e «bellezza», e *Nel sonno* avremo invece «*dove sei perduto amore*». Il lirismo "alto", la celebrazione di amore e bellezza che la coscienza morale di Sereni trova inattuale, e forse immorale nella condizione esistenziale del XX secolo, rispuntano in questi motivetti come un'eco distante, ma non per questo meno significativa.

All'altro estremo del permanere di questi echi smozzicati, così remoti ma ancora portatori di turbamento, abbiamo una rappresentazione della donna sempre più cupa, a tratti fortemente misogina. In *Di taglio e di cucito* la protagonista è la moglie del poeta, che in *Frontiera* era stata trasfigurata in *A.M.L. Sorvolando in rapido la sua città*. Ma qui la scena d'interno è prosaicamente domestica, poiché la donna è rappresentata nell'atto di rappezzare un pupazzo rotto della figlia, e la sua femminilità ha dei tratti aggressivi e inquietanti, tutt'altro che verginali:

e il tuo cipiglio
che pure non molla la presa
sulla mia vita che va per farfalle
e per baratri... Per ogni

graffio un rammendo, per ogni sbrego
una toppa.

In *Addio Lugano bella* Sereni esordisce dicendo che dovrà «cambiare geografie e topografie», ovvero evitare i luoghi della giovinezza che infatti appaiono sempre più sporadicamente in *Stella variabile*. Allo stesso tempo egli indugia per un istante perché

la strada
mi si snoda di sotto
come una donna (come lei?)
con giusta impudicizia.

Nell'immaginazione la donna si salda e sovrappone ancora al paesaggio di gioventù, ma il suo snodarsi invitante e sensuale ne fa una novella Eva, simbolo di inganno e di caduta. I tratti diabolici della tentazione ritornano in *Un posto di vacanza* dove la donna «ritta sulla vertigine, estatica indugiando» viene raffigurata come il demonio che tenta Cristo nel deserto, offrendo tutto al poeta a condizione di venire adorata:

“Tutto questo,” dice la donna, “ti darò
se prosternandoti mi adorerai”.

Ma essa può solo offrire chimere inesistenti e senza futuro, «città/ che forse furono e non saranno mai», e la sua presenza è definita «sogno» e «sopraffazione». È scomparsa la musica che addolciva i gesti della compagna («non li solleva una musica più») ed essa viene liquidata come «un'ombra del sangue e della mente», dove nuovamente il carattere ossessivo della memoria e del bisogno erotico vengono saldati insieme, come era già accaduto nel *Diario d'Algeria*.

In *Stella variabile* la presenza femminile è ormai parte integrante, anzi forse uno degli aspetti più cospicui, del più vasto tema del vuoto, del progressivo svuotamento dall'interno degli strumenti umani e poetici di tutta una vita. Anche le presenze oracolari degli *Strumenti* perdono di forza, ritirandosi nel silenzio. In *Autostrada della Cisa* «una capelluta scapellata erinni» sembra fare segnali dal bordo della strada, ma poi «spegne un giorno già spento, e addio». Anche il fantasma del padre questa volta si nega, e l'abbraccio mancato è modulato su quello, tragicamente impossibile anch'esso, tra Enea ed Anchise nel libro VI dell'*Eneide*:

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
tendo una mano. Mi ritorna vuota.
Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

E nello stesso episodio dell'*Eneide* compare anche la Sibilla, terza figura al bordo dell'autostrada, l'unica che parla, ma solo per enunciare un nichilismo sprezzante:

non lo sospetti ancora
che di tutti i colori il più forte
il più indelebile
è il colore del vuoto?

In questa situazione estrema, tutti gli strumenti umani e poetici a cui Sereni aveva affidato la sua ricerca sembrano venire svuotati, «lasciandoli gravitare nel vuoto» secondo la felice espressione di Mengaldo¹¹. Fa eccezione la miracolosa incorruttibilità e capacità di sostegno dell'amicizia, già negli *Strumenti* celebrata nelle liriche *Il grande amico* e *Anni dopo*, dove la presenza dell'amico Giancarlo è per il poeta unico «soccorso» contro una realtà in disfaccimento. In *Stella variabile* l'amicizia non è solo capitale a livello intimo, ma viene investita al posto di quella della donna delle attese ontologiche che l'io non è in grado di testimoniare direttamente. Dunque Sereni sottolinea nella caratterizzazione degli amici il loro essere incarnazione di valori che il nulla moderno sta risucchiando, ad esempio tramite l'uso di termini che rimandano ad una idealizzata sfera cavalleresca di coraggiosi spiriti cortesi. In *Niccolò*, elegia per un caro amico, la morte di questi diventa scomparsa, quasi estinzione, di un modo utopico di stare al mondo:

Quattro settembre, muore
oggi un mio caro e con lui cortesia
una volta di più e questa forse per sempre.

Gli amici appaiono come portatori di verità e nobiltà d'animo anche in *Un posto di vacanza*, e la loro presenza esorta a una diversa prospettiva esistenziale. Franco Fortini è presente con i versi di una sua poesia dedicata a Sereni inseriti nel tessuto del testo, con i quali egli ricorda all'amico l'esilità del suo mito giovanile, e soprattutto il suo soggettivismo refrattario a una prospettiva più aperta alla storia. Vittorini appare e scompare memorabilmente "oracolare ironico gentile",

ultima caratterizzazione delle curiose apparizioni tipiche degli *Strumenti*, e proprio la sua figura può aiutarci a comprendere di che tipo di estrema utopia sia portatrice l'amicizia nell'ultimo Sereni. Calvino fa notare che la ragione fondamentale dell'operare di Vittorini prevede che

la letteratura, nell'essere specificatamente letteratura, è parte e modello e funzione d'un tutto non ancora realizzato ma pure visto come raggiungibile. Questo tutto può senz'altro essere detto una cultura (...) Ma ancora, al di là di questo progetto di cultura, è un modo di stare al mondo che è l'obiettivo finale, un rapporto con gli altri e con le cose. La progettazione cui Vittorini lavora e di cui la letteratura dovrebbe farsi segno e vettore, è progettazione *umana*. Essa avanza, insieme al momento negativo del rifiuto della situazione presente, l'affermazione di ciò che è valore (...) e l'assume a termine obbligatorio di confronto, la proietta ed estende.¹²

La parola usata da Calvino a proposito del fare letterario di Vittorini, «progetto», è la stessa che Sereni usa nella chiusa di *Un posto di vacanza*, dove si affida a «un progetto» che va al di là della letteratura, ma di cui bisogna «essere parte». Ci si muove ormai in una dimensione metapoetica che utopizza, come estrema speranza sul bordo del nulla, una città ideale che vada al di là del soggettivismo poetico per rifondare su basi radicalmente diverse i rapporti tra gli essere umani e tra questi e la realtà. Per il soggettivismo amoroso della lirica dunque non esiste più funzione. In questa estrema utopia, al cui avvento la letteratura può contribuire ma di cui essa è solo una parte, l'idea fondante, metapoetica oltre che macro-formale, è quella dell'amicizia, mentre quella dell'amore rimane «specchio ora uniforme e immemore / pronto per nuovi fumi» a cui il poeta chiede un'ultima volta «davvero dimenticami, non lusingarmi più».

Note

- ¹ V. SERENI *Il grande amico: poesie 1935-1981*, Rizzoli, Milano 1990, p. 22.
- ² P.V. MENGALDO, "Il solido nulla", in *La tradizione del Novecento* (Nuova serie), Vallecchi, Firenze 1987, p. 377.
- ³ G. LONARDI, *Introduzione*, in V. SERENI, *Il grande amico*, cit., p. 13 e 15.
- ⁴ Il rapporto Sereni-Petrarca, con particolare riferimento al concetto di "aura" della lirica e alla sua perdita nella poesia di Sereni viene analizzato da L. BARILE in "La perdita dell'aura e la *Stella variabile* di Sereni", testo inedito di un intervento da lei tenuto nel corso di una conferenza su Sereni presso il Centre for Italian Studies del University College di Londra (25 Febbraio 1999).
- ⁵ F. PAPI, "Scene dal mito", citato in L. BARILE, *Sereni*, Palumbo 1994, p. 176.
- ⁶ *Ibid.*, p. 175.
- ⁷ G. LONARDI, *Introduzione*, in V. SERENI, *Il grande amico*, cit., p. 9.
- ⁸ P.V. MENGALDO, "Il solido nulla", cit., p. 379.
- ⁹ *Ibid.*, p. 380.
- ¹⁰ F. FORTINI, "Le poesie italiane di questi anni", in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 108.
- ¹¹ P.V. MENGALDO, "Il solido nulla", cit., p. 383.
- ¹² Citato in: V. SERENI, *Il grande amico*, cit., p. 264.

Bibliografia

- LAURA BARILE, *Sereni*, Palumbo 1994.
- "La perdita dell'aura e la *Stella variabile* di Sereni", testo inedito di un intervento tenuto nel corso di una conferenza su Sereni presso il Centre of Italian Studies del University College di Londra (25 Febbraio 1999).
- GIACOMO DEBENEDETTI, "Vittorio Sereni", in *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1974.
- FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- "Le poesie italiane di questi anni", in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
 - "Verso il valico", in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
 - "Ancora per Vittorio Sereni", in *Nuovi saggi italiani*, cit.
- DANTE ISELLA, "La lingua poetica di Sereni", in VITTORIO SERENI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1986.
- GILBERTO LONARDI, "Introduzione" in, VITTORIO SERENI, *Il grande amico: poesie 1935-1981*, Rizzoli, Milano 1990.
- PIER VINCENZO MENGALDO, "Iterazione e specularità in Sereni", in *La tradizione del Novecento* (Prima serie), Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- "Il solido nulla", in *La tradizione del Novecento* (Nuova serie), Vallecchi, Firenze 1987.
 - "Ricordo di Vittorio Sereni", in *La tradizione del Novecento* (Nuova serie), cit.