

Il silenzio della poesia

Edoardo Esposito

La Milano in cui, dopo due anni di prigionia, torna Vittorio Sereni nell'estate del 1945 è una città profondamente ferita, e più che dai bombardamenti che ne hanno sconvolto l'aspetto, dalle divisioni che vent'anni di dittatura vi hanno scavato e cui aveva aggiunto solchi ulteriori la guerriglia urbana che Elio Vittorini raccontava in quei giorni sulle pagine di *Uomini e no*.

Sereni, la cui famiglia vi si era trasferita dall'originaria Luino nel 1932 e che a Milano aveva frequentato all'università le lezioni di Antonio Banfi, ne constata «la lebbra / delle mura smozzicate delle case dissestate», vi avverte il persistere di un «morto tempo da spalare al più presto»¹ e fatica a riprendere le abitudini e i discorsi di un tempo, se non in un ambito privato («Con non altri che te / è il colloquio»)² al quale però la poesia non può pensare di limitarsi. Occorre ristabilire, alla luce del presente, il contatto con un passato che gli ultimi avvenimenti sembrano aver reso irrecuperabile; occorre riconciliarsi anzitutto con la propria storia, che il poeta avverte ora segnata da un'incoscienza colpevole («la dittatura compiva la sua opera in te che la ignoravi»)³, ma occorre anche salvare, di quella storia, ciò che si continua a sentire valido e che non può essere semplicemente sostituito da intenti e programmi volontaristici. La raccolta *Diario d'Algeria*,⁴ che esce nel '47 per i tipi di Vallecchi, offre testimonianza della frattura, del tempo morto che ha diviso per Sereni il passato dal presente; ma testimoniare del cambiamento intervenuto è cosa che risulta assai più difficile e che, soprattutto poeticamente, non può essere improvvisato. Passano infatti quasi vent'anni prima che, nel 1965, appaia il terzo libro della poesia di Sereni, *Gli strumenti umani*, vent'anni che parvero troppo lungo silenzio a chi aveva cominciato coi libri precedenti ad apprezzarne la misura e la capacità di penetrazione, e ne sentiva la mancanza nel rumore e nella confusa situazione dell'Italia di allora, tesa sul piano sociale e politico a una difficile ricostruzione, e sul piano culturale alla ricerca di nuove modalità del comunicare, adatte alla nuova realtà

1. Cf. *Il tempo provvisorio* (Sereni, *Poesie*, 105).

2. Cf. *Via Scarlatti* (Sereni, *Poesie*, 103).

3. Sereni 1962, 99.

4. Cf. in questo volume il contributo di S. Ghidinelli, *Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico*.

che si era venuta creando. E mentre quelli che erano stati, almeno cronologicamente, i compagni di strada di Sereni – Mario Luzi, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Giorgio Caproni – stabiliscono nel corso degli anni cinquanta alcune delle tappe più importanti del loro percorso poetico, proprio Sereni, la cui voce era sembrata destinata ad avviare su nuove strade il linguaggio ormai usurato della stagione ermetica, di fatto si attarda, temporeggia, timoroso o incerto dello spazio che sembra aprirsi alla pratica del verso.

Sereni si era formato in un ambito geograficamente lombardo ma culturalmente molto legato all'ermetismo fiorentino; pure, alla tentazione di un'astratta purezza aveva accompagnato da subito quelle diverse esigenze – diciamo di “prosa” per stringere il discorso in un'unica parola – che meglio emergevano dagli esempi di Montale e di Saba ma che faticavano, prima della guerra, ad essere riconosciute e recepite. *Frontiera* e *Diario d'Algeria* sono opere sospese per tanti aspetti fra due istanze diverse, ma è proprio il loro proiettarsi in una dimensione che non è quella scontata che le addita nel dopoguerra a segno di una possibilità nuova, di quella “poetica degli oggetti” che Luciano Anceschi, proponendo nel 1952 una piccola antologia di poeti dal titolo *Linea lombarda*, riteneva rappresentativa nell'ambito di una lirica volta a ritrovare le proprie ragioni nella concretezza del reale.

Il giudizio di Anceschi, in mancanza di nuove e significative conferme, finiva tuttavia per costituire un auspicio più che una sanzione; e se non mancavano segni di una partecipazione di Sereni al dibattito del tempo, erano tuttavia poche le poesie che venivano a confermare la ricerca intrapresa. Due brevi testi, *Viaggio all'alba* e *L'equivoco*, vengono pubblicati proprio sull'antologia di Anceschi; *Le ceneri* e *Gli squali* escono sul quotidiano «Corriere d'informazione» il 17-18 novembre 1956; *Finestra*, *Mille miglia* e *Le sei del mattino* sul n° 4 della rivista «Il Verri», 1957; altri pochi componimenti, che non è il caso di citare qui analiticamente, offrono nel ventennio che abbiamo detto una media di poco più che una poesia all'anno.⁵ Bisognerà naturalmente tenere presente la difficoltà, le difficoltà, che si trovava ad affrontare un reduce al rientro nella vita civile e alle prese con le necessità del lavoro, e soprattutto il problema di riorientarsi in una società e in una situazione culturale profondamente mutata e carica, al di là delle dichiarazioni programmatiche e anche degli entusiasmi della Liberazione, di incertezze e di instabilità. L'Italia esce dalla guerra profondamente provata, e attraversa in quegli anni una vera e propria crisi che non è certo solo letteraria; il dibattito su come dovesse rinnovarsi e strutturarsi la società è vivacissimo e le proposte elaborate sul piano culturale non incontrano necessariamente quelle che venivano sostenute sul piano politico.⁶

Si agiva in molti casi con entusiasmo e con fiducia, più propensi alla critica che all'autocritica, convinti che il nuovo ordine – almeno apparente – della realtà fosse, anche sul piano della rappresentazione artistica, semplicemente da fa-

5. Cf. una bibliografia fino al 1961 in Forti 1963, 165, n. 8.; apparati analitici in Sereni, *Poesie*.

6. Cf. in proposito Romanò 1956, 27.

vorire; critica serrata, dunque, di ciò che apparteneva al passato e che in questo passato si era, se non adagiato, almeno confuso: critica di un'assenza che non era più accolta come un'istanza di poetica ma come una colpevole timidezza alla quale bisognava ormai sostituire l'impegno. Pur sensibile a questa problematica, Sereni opponeva resistenza agli irrigidimenti dell'ideologia e in un intervento del 1956 notava, non senza amarezza:

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga "recensione della realtà", a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima. Ed è nell'oroscopo dei destini immediati che il discorso sulla cultura, con tutte le sue implicazioni, sia assunto a oggetto e contenuto concreto della poesia, specie di scotto con cui questa paga il diritto di cittadinanza entro la cerchia della cultura.⁷

La poesia non gode più, insomma, della sua tradizionale libertà di canto, ma deve interrogarsi sul suo stesso essere, prendendo parte al dibattito sui "destini" della cultura e facendo oggetto di discorso le ragioni del proprio esistere. Si ripropone, in tempi mutati, una situazione analoga a quella che Brecht aveva sintetizzato alla fine degli anni trenta con il titolo *Brutti tempi per la lirica* dicendo «Nel mio canto una rima / mi parrebbe quasi insolenza»⁸ e scegliendo per la propria poesia l'aspra strada della denuncia politica.

Sereni rilutta a questo tipo di scelte, che gli sono estranee sia per formazione che per carattere; il fatto artistico muove per lui da un ambito di interiorità che – solo – può essere arbitro dei modi e dei tempi del suo manifestarsi, in risposta a esigenze e a una maturazione che i dati esterni possono favorire ma non determinare. Ne consegue, comunque, un senso di incertezza, l'insicurezza di chi sente vacillare i propri punti di riferimento e fatica a trovarne dei nuovi; è anzitutto da questo che deriva il "silenzio" di cui parliamo e di cui sono anzitutto alcuni versi a dare testimonianza

Che aspetto io qui girandomi per casa,
che s'alzi un qualche vento
di novità a muovermi la penna
e m'apra a una speranza?⁹

È un silenzio che non esclude insoddisfazione e ansia, ma in cui prevale alla fine un'accettazione virile della situazione («Ma che male c'è se uno non scrive più? C'è qualcosa di vergognoso in questo? Di vergognoso non c'è che la vergogna di vergognarsi dello stato d'impotenza»)¹⁰ e in cui si sviluppa la riflessione. Sereni prende atto delle difficoltà di cui si è detto ma non cerca scorciatoie e

7. Sereni 1962, 89.

8. Cf. Brecht, *Poesie*, 137.

9. Da *Le ceneri* (Sereni, *Poesie*, 119).

10. Sereni 1962, 112.

vuole risolvere la crisi “dall’interno”, vuole affrontare la propria crisi senza farsi schermo della crisi generale. Se si poté parlare – lo fece Carlo Bo – di «paralisi del silenzio» fu alla fine chiaro – ed era lo stesso Bo a sottolinearlo – che si trattava solo «della costanza difficile e della fatica fatta per restare poeta»: ¹¹ per restarlo nonostante le troppe e diverse sollecitazioni che allora e in quel senso interferivano.

Del resto, quando nel 1962 esce il volumetto intitolato *Gli immediati dintorni*, fatto di brevi prose di riflessione critica o autobiografica, ecco che troviamo a parlare di “silenzio” lo stesso Sereni, sia pure correggendo il termine con un aggettivo assai pregnante: *Il silenzio creativo*. ¹² Aggiungeremo che la rarità e diciamo pure scarsità della produzione sereniana non sono solo da mettere in relazione a ragioni contingenti, e sono prima di tutto un fatto costitutivo della psicologia dell’uomo, che si è trovato a parlarne in questi termini:

La mia stessa natura e insieme la mia formazione mi portano a distinguere all’interno della mia inclinazione a scrivere i momenti buoni e i momenti meno buoni, a esercitare una specie di censura o di rinvio o di azione ritardatrice sulla decisione di mettere parole sulla carta. Diciamo che oscuri fatti psicologici da una parte e la preoccupazione di far coincidere lo scrivere con la necessità dello scrivere concorrono a stabilire questa situazione di fatto. ¹³

Il silenzio era anche, dunque, scelta di trarsi da parte e di aspettare che maturassero certe condizioni piuttosto che di entrare nella mischia rumorosa e confusa di un tempo in cui tutto veniva provato e respinto, privilegiando la sperimentazione come modalità da cui automaticamente dovesse sorgere l’indicazione di un nuovo criterio da seguire. Silenzio per questo “creativo”; e nel brano così intitolato ecco che viene approfondita la complessità di tale situazione e si cerca di spiegarla anzitutto con ragioni interne allo stesso fare poetico:

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione e a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con la intensità con cui l’esistenza li impone, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa in opera, che si traduce (peggio per chi non la prova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato... ¹⁴

Non c’è dubbio, per altro, che tale disgusto sia in parte in relazione con le polemiche cui accennavamo e che hanno almeno il merito della capacità di stimolo; sembra anzi che la conclusione di Sereni nasca da questa polemica, o meglio nasca anche da essa, là dove alle tendenze programmatiche e istituzionalizzanti egli oppone la necessità di una ricerca continua, i cui risultati non combaciano

11. Bo 1987, 200.

12. Cf. Sereni 1962, 112-116.

13. Dichiarazione riportata in Piccioni 1969, 69.

14. Sereni 1962, 114.

necessariamente mai con le aspettative e che appunto al di fuori di aspettative precise vanno perseguiti.

Non è una conclusione che Sereni raggiunge presto e facilmente: Milano, la «città grave» di cui parlano i versi di *Frontiera*, era dopo la guerra impegnata in una faticosa ricostruzione, e l'ambito intellettuale, nonostante gli entusiasmi «politecnici» appariva diviso fra valutazioni spesso opposte sulla via da seguire per realizzare la «nuova cultura».

Anche Luino e i luoghi della sua infanzia, d'altra parte, non riescono più a rappresentare un elemento di consolazione, e il lago già amato gli si mostra ora come uno specchio opaco, capace solo di riproporgli i dubbi e le incertezze da cui si sente oppresso:

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.¹⁵

Occorre dunque prendere atto dei cambiamenti intervenuti, della necessità di porsi in modo nuovo di fronte a una realtà che non ci si presenta più quale la conoscevamo. Si tratta di una «presa di coscienza» quanto mai faticosa, un esempio della quale ci è dato dalla poesia *I versi*, che sottende un po' tutta la problematica che abbiamo sin qui delineato e che ci mostra uno dei pochi esempi in cui si ha poesia, in Sereni, non d'immagine ma di pensiero, una breve composizione sulla quale vale la pena di soffermarsi:¹⁶

Se ne scrivono ancora.
 Si pensa a essi mentendo
 ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
 l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo
 dentro un nero di anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scrollare un peso
 e passare al seguente. Ma c'è sempre

15. *Un ritorno* (Sereni, *Poesie*, 108). Nel Brecht che citavamo prima possiamo trovare un passaggio assolutamente analogo: «I verdi battelli e le gaie vele del Sund / non li vedo» (Brecht, *Poesie*, 137).

16. «Vi si coglie ed esprime con mirabile chiarezza – ha scritto Pampaloni in un accuratissimo saggio – l'essenziale del momento culturale da cui sorge e cui reagisce: in essa si fa poesia anche la precisa, consapevole, problematica storicità che ha mosso il poeta a scriverla» (Pampaloni 1961, 25).

qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.

Il verso d'apertura si propone già come epitome dell'intera poesia, e nei suoi brevi termini è già iscritto l'alternarsi dei due momenti, positivo e negativo, che la costituiscono: «se ne scrivono» (l'azione che afferma), «ancora» (l'ambiguo avverbio della sospensione del tempo). Diciamo subito che il momento che abbiamo detto "positivo" si limita a una constatazione in qualche modo desolata, alla registrazione di un fatto di cui sembra inevitabile stupirsi mentre – nella tradizionale concezione della poesia – il verso dovrebbe apparire canto, effusione di un sentimento di cui l'animo è pieno. Si scrive, dunque, rispondendo con una menzogna a chi si offre ingenuamente, con «trepidi occhi», all'attenzione del poeta, «mentendo» perché, invece di rispondere alla vita intorno con l'autenticità dei propri gesti, si pensa ad altro, si pensa a come e in che modo trasformare la vita in immagini di parole.

Non v'è dubbio che all'interno della poesia prevalga il momento negativo, la rappresentazione della "crisi": il tempo che scorre non è che «un nero di anni», e l'esercizio della poesia «non è più felice», non è più che un tentativo di strappare qualcosa (almeno «in negativo») appunto al «nero» della vita.¹⁷ La constatazione del poeta sembra provocare l'irrisione di chi lo ascolta («Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte»), l'irrisione di chi non crede e non ha mai creduto all'arte; ma Sereni nega che si tratti e si sia anzi mai trattato solo di questo:

Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.

E conclude amaramente constatando il divario incolmabile che esiste fra le aspettative e il realizzarsi delle cose, anzi e più precisamente fra parole e cose, sottolineando l'impotenza della poesia di fronte al reale, la sua incapacità, in fondo, di esorcizzarlo:

Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.

Particolarmente difficile mi sembra l'interpretazione dell'ultimo verso, e vorrei azzardare che si tratti di qualcosa di non risolto, di un *escamotage* espressivo cui non corrisponde una chiara sostanza di pensiero. Di che cosa ci si dovrebbe scordare? dei versi che ci hanno aiutato a scrollare un peso, o del peso stesso?

17. Scrive Pampaloni che la poesia «indica, dà per scontata, una negatività generale del periodo storico che viviamo, rispetto ad un felice mondo ove la cittadinanza della poesia fosse serenamente libera [...]; senza peraltro contrapporre elegiacamente tempo storico a tempo ideale, e accettando cioè il giudizio e direi la necessità della storia com'è» (*ibid.*).

Non mi pare che si possa ricavarne un senso certo, almeno dal punto di vista grammaticale, e forse il senso implicito potrebbe essere: se tu stesso dimentichi che la poesia ha questo potere e può servire appunto a superare, scrollandolo, il peso sempre opprimente della realtà; se perdi dunque la fiducia che la tua parola possa avere senso e funzione in questa realtà. Ma si tratta forse di un'interpretazione che il poeta non si sentiva di sottoscrivere con questa chiarezza, e che per questo è rimasta quanto meno implicita, perché la crisi di cui questo testo offre testimonianza non ammetteva, in quel momento, soluzioni.

Aggiungiamo che Sereni è stato incerto se pubblicare questa poesia, e che ne ha parlato come di una cosa «semiseria» e dettata da una «stizza polemica» che gliela aveva fatta comporre inizialmente in termini parzialmente diversi, e ridimensionati all'atto della pubblicazione. Se guardiamo al testo nella sua prima versione, presentata in occasione di un incontro con gli studenti all'Università degli Studi di Milano,¹⁸ vi troviamo inseriti alcuni versi (qui di seguito contrassegnati in corsivo) che suonavano così:

No, non è più felice l'esercizio.
Populisti e poundiani
hanno guastato l'arte,
i parolieri hanno fatto il resto,
i superanapestici i primi
della classe i vitalisti, tu
stesso che volta a volta non sai farti
paroliere poundiano populista,
esser l'orazio di tanti curiazi.
 Ridono quelli: tu scrivevi per l'Arte.

Brutti versi, bisogna dire, e che il poeta ha fatto certo bene a cancellare, ma che sono importanti, dal nostro punto di vista, in quanto esplicitano quella situazione di disagio di cui parlavamo prima e ci offrono, in qualche modo, la spiegazione, o almeno una delle spiegazioni, del “silenzio” da cui siamo partiti. Sereni vi registra infatti l'insofferenza per una poesia diventata espressione di scelte aprioristiche di comportamento e di poetica, di un titolo da esibire come un lasciapassare, un marchio o un'etichetta in base a cui riconoscersi e in cui non ha più senso il valore specifico della parola perché ciò che importa è solo l'appartenenza a una schiera o a un partito.

Il nome di Pound non è qui usato come indicazione di per sé negativa – Sereni ha tradotto lui stesso alcune poesie di Pound¹⁹ –, ma in quanto e appunto come “segno di moda”, perché è nel dopoguerra che la poesia di Pound si diffonde in Italia e soprattutto ne vengono conosciuti i *Cantos* con la loro materia magmatica e ribollente, il loro verso che ora si accorcia e ora si allunga a fare

18. Cf. Danovi 1961, 58-59, anche per i versi che seguono. Vedi anche Sereni, *Poesie*, 583-584.

19. Cf. Scheiwiller 1955.

spazio ad ogni sollecitazione, rifiutando ogni criterio di misura. Ai *Cantos*, alla *Waste Land* e all'apertura al linguaggio dell'inconscio che si era manifestata con il surrealismo si ispirano chiaramente i primi versi di Edoardo Sanguineti (*Laborintus*, 1956), che avrebbero dato vita in Italia alla cosiddetta neoavanguardia, predicando la dissoluzione delle forme tradizionali e la mimesi dell'alienazione e del caos che dominano la realtà contemporanea. Quanto ai «populisti» e ai «parolieri» possiamo accontentarci della spiegazione con cui lo stesso Sereni ha accompagnato, in termini generali, quei versi parlando «delle succursali ideologiche che i vari poeti si sentono in obbligo di crearsi vicino, quando non si tratta di succursali pubblicitarie» e che, parlando e parlando di cosa e di come debba essere la poesia provocano una specie di saturazione da una parte, e dall'altra sviano il discorso fuori dalle sue coordinate, tanto che «ad un certo punto veramente sembra che si sia parlato di qualche cosa d'altro, qualche cosa di assolutamente altro» e che con la poesia non ha più niente a che fare.²⁰

Ecco dunque il perché dello sconforto che possiamo rilevare in varie poesie di questo periodo, e dell'insofferenza presente in questi ultimi versi; l'uno e l'altra esprimono il sentimento che Sereni ha sempre provato per le esibite certezze, per coloro che sanno che cos'è l'Arte con la maiuscola o che almeno dichiaravano di saperlo in questi anni del dopoguerra, per lui e per tutti così difficili. È anzitutto a questo tipo di atteggiamento che in fondo rispondeva il suo «silenzio»; un silenzio che era volontà di essere fedele a se stesso, di aderire non al mutare delle mode e dei programmi ideologici, ma a ciò che nella coscienza maturava, nell'unica convinzione che ciò che bisogna evitare è

di fare anche dell'invenzione, dei propri collaudati modi inventivi, una formula e un'abitudine, sapere sempre – a rischio d'altri silenzi – che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire a quanto ha di vario il moto della esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione.²¹

20. Danovi 1961, 59.

21. Sereni 1962, 116.

Riferimenti bibliografici

Bo 1987 = C. Bo, *La nuova poesia*, in N. Sapegno (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, nuova ed. accresciuta e aggiornata, Milano, Garzanti, 1987, 7-205.

Brecht, *Poesie* = B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a c. di R. Leiser-F. Fortini, Torino, Einaudi, 1975.

Forti 1963 = M. Forti, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963.

Scheiwiller 1955 = V. Scheiwiller (a c. di), *Iconografia italiana di Ezra Pound*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955.

Pampaloni 1961 = G. Pampaloni, *Tra l'antica e una nuova stagione di poesia*, «Aut-Aut» 61 (1961), 22-36.

Piccioni 1969 = L. Piccioni, *Maestri e amici*, Milano, Rizzoli, 1969.

Romanò 1956 = A. Romanò, *Prefazione 1958*, in Id., *Discorso degli anni cinquanta*, Milano, Mondadori, 1956.

Danovi 1961 = P. A. Danovi (a c. di), *Scrittori su nastro*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961.

Sereni, *Poesie* = V. Sereni, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

Sereni 1962 = V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore, 1962.

Sereni 1965 = V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

