

LA REFLEXIÓN POÉTICA DE VITTORIO SERENI  
EN LOS AÑOS DEL BOOM ECONÓMICO EN ITALIA  
Y LA ESTRUCTURA DE *GLI STRUMENTI UMANI*

JOSÉ MUÑOZ RIVAS  
Universidad de Extremadura

Recepción: 06 de junio de 2022 / Aceptación: 06 de septiembre de 2022

**Resumen:** El artículo aborda la preparación por parte de Vittorio Sereni de su poemario *Gli strumenti umani*, con el que trabajosamente consiguió a mitad de los años sesenta salir del denominado «silencio poético». La estructura del nuevo libro, realmente compleja, se resiente del empeño del poeta por ofrecer una continuidad a su poética de finales de los años treinta reflejada en *Frontiera* (1941) y *Diario di Algeria* (1947), y al mismo tiempo, de mostrar la evolución de su arte poético, del impresionismo y hermetismo iniciales hacia una poesía más eminentemente prosaica, más existencial que esencial. Más cerca de la experimentación y evolución de las formas y contenidos poéticos del Novecientos que de su continuidad.

**Palabras clave:** hermetismo, impresionismo, silencio poético, evolución poética, estructura, poesía del Novecientos.

**Abstract:** The article deals with Vittorio Sereni's preparation of his collection of poems *Gli strumenti umani*, with which he painstakingly managed to emerge from the so-called «poetic silence» in the mid-1960s. The structure of the new book, which is truly complex, suffers from the poet's determination to offer continuity to his late 1930s poetics reflected in *Frontiera* (1941) and *Diario di Algeria* (1947), and at the same time to show the evolution of his poetic art, from the initial impressionism and hermeticism towards a more eminently prosaic poetry, more existential than essential, closer to the experimentation and evolution of the poetic forms and contents of the twentieth century than to its continuity.

[77]

**Keywords:** hermeticism, impressionism, poetic silence, poetic evolution, structure, nineteenth-century poetry.

La actividad literaria de Vittorio Sereni (1913-1983) en torno a los años sesenta del siglo pasado es una de las más ricas y sin lugar a dudas complejas de las desarrolladas por los poetas pertenecientes a la llamada poesía del Novecientos en Italia. Una poesía que por aquellos años entraba en la segunda mitad del siglo, y todavía estaba muy condicionada por el final de la guerra y el espíritu de la euforia que siguió la Liberación. Un escenario que enseguida fue enriqueciéndose y transformándose, conforme avanzaba la reconstrucción económica y política europea, y que a grandes rasgos podríamos afirmar que consolida el llamado boom económico italiano de los años sesenta, donde la literatura va a ser muy cuestionada y debatida desde varios frentes. Y esto en un espacio socioeconómico y cultural donde la actividad poética desde muchos puntos de vista empieza a replantearse de manera radical, y concretamente, desde la nueva relación que se implanta entre el artista y el público en la incipiente sociedad de masas.

Hay bastante consenso por parte de la crítica en que *Gli strumenti umani* es un libro fascinante pero lleno de complejidad para todo tipo de lectores, y que solo es posible abordarlo con mucho detenimiento. Sobre todo, atendiendo a la personalidad compleja del autor, especialmente en este periodo de densa *activación* de su producción artística que se realiza a finales de los años cuarenta. Una producción sin duda llena de tensión, a la búsqueda de un tercer libro de algún modo liberado de un pasado que sigue pesando mucho en el «quehacer literario» del poeta, evitando ahora con este sintagma escribir la palabra «poética», muy poco del agrado suyo, como afirmaba Pier Vincenzo Mengaldo en uno de los importantes escritos que ha dedicado a la obra de Sereni (Mengaldo, 2013: 84). Pero parece evidente, que a pesar de las dificultades, la crítica sereniana ha ido creciendo progresivamente con los años, y no ha dejado de arrojar luz sobre la actividad literaria del poeta de Luino, que hoy por hoy, es una de las más altas a nivel artístico de la poesía italiana de la segunda mitad del Novecientos.

De entre los numerosos críticos de su obra, destacaría ahora a Niva Lorenzini, en su estudio sobre la actividad literaria italiana en este momento concreto del siglo XX, donde hace una serie de aclaraciones que nos podrían perfectamente servir como introducción a la laboriosa preparación por parte de Sereni de su tercer libro de poemas a mitad de los años sesenta:

C'è chi si confronta isolatamente, come già si accennava, con la crisi di trapasso, e dunque col dubbio e insieme con la responsabilità della scrittura, negli anni di quell'ibrido neorealismo che fatica a chiudere i conti con l'ermetismo mentre sperimenta una lingua orientata verso il basso e la prosa. Lo fa

il Sereni del *Diario d'Algeria* [...] significativo sino alla scelta del titolo e dall'inquietudine che lo percorre strutturalmente ed editorialmente (alcune poesie confluirono negli *Strumenti umani*, altre saranno considerate più affini alla stagione di *Frontiera*). La raccolta appartiene infatti a quel periodo immediatamente successivo al '45 che il poeta ricorderà nel '62, rispondendo a un'inchiesta sulla poesia, attraversato da una crisi di «disorientamento, confusione, magari velleitarismo» (diversa la crisi del dopo '54-55, che coincide per lui con «inquietudine, movimento e magari evoluzione e accrescimento») (Lorenzini, 2005: 120).

Son muchos los motivos de la complejidad de la obra de Sereni, de la ya aludida singularidad, en un contexto histórico y social determinado por la incertidumbre y el dramatismo, aunque personalmente miraría a la necesidad siempre apremiante en el poeta de dar coherencia a su trayectoria poética desde prácticamente su inicio en 1941, nada más empezar la guerra. En este año, como es conocido, Sereni publicó su primer libro titulado emblemáticamente *Frontiera* en las ediciones de *Corrente* de Milán, cuya colección de poesía codirigía por aquel tiempo Luciano Anceschi, del que hablaremos necesariamente, condiscípulo en las lecciones de Hermenéutica y de Estética del filósofo Antonio Banfi en la Universidad de Milán, y que se convertirá enseguida en uno de los críticos y teóricos literarios más influyentes de Italia como muestra por ejemplo su epistolario con el poeta (Sereni, 2013). Y efectivamente, en torno a su actividad crítica y personalidad habría que situar el nacimiento de la neovanguardia italiana, que enseguida derivó en el llamado *Gruppo 63*, con el que la poesía de Sereni no se identifica, y del que recibió un significativo silencio crítico.

La trayectoria artística de Sereni no deja de estar de algún modo forzada por su participación como oficial de artillería en la segunda guerra mundial, en las filas del ejército regular de Mussolini. Una participación que como es sabido, y Sereni ha tenido modo de contar en su libro de prosas varias *Gli immediati dintorni* publicado a principios de los años sesenta (Sereni, 1962)<sup>1</sup>, lo llevó a la prisión y al cautiverio en África, de 1943 a 1945, en campos de concentración controlados por el ejército norteamericano en Argelia y el Marruecos francés de entonces. Una situación que le impidió participar en la Resistencia italiana, cautivo como estaba en los campos de África, y que lo mantuvo como él mismo afirmó en repetidas ocasiones «fuera de la historia»<sup>2</sup>. Solo con la Liberación le fue posible al poeta

---

<sup>1</sup> Cfr. especialmente los capítulos «Sicilia '43», y «Algeria '44», y «Gli immediati dintorni», que cito a partir de ahora por Sereni (1998).

<sup>2</sup> Cfr. esta reflexión de Fulvio Papi sobre el peso de esta situación que comento en la poesía de Sereni durante los años sesenta: «Sarebbe difficile non percepire negli *Strumenti umani*, in un percorso che va in molte direzioni (e che, in linea di principio, nessun sapere e nemmeno nessun nuovo testo può riprodurre) due linee partite da un medesimo punto: accanto alla scoperta della passione della storia, appartenenti a un orientamento del mondo, un sentimento di esaurimento del tempo, per

volver a Italia como civil, y reinsertarse progresivamente en la dura vida cotidiana de la posguerra milanesa, que por lo demás está ya presente en la primera parte de *Gli strumenti umani* como ha señalado Giosue Bonfanti en la cronología a la edición crítica de la poesía de Sereni que realizó Dante Isella en 1995 (Sereni, 2010: 51-75). Una sección del libro que el poeta tituló significativamente «Uno sguardo di rimando» donde, como afirmaba Eugenio Montale, el motivo de la reclusión se mantiene bastante, si pensamos en el tema recurrente que él detectaba en el libro de 1965 de la reclusión del hombre de hoy y los espirales que se abren en esta prisión (Montale, 2006: 2748-2753).

Sereni aprovechó enseguida este primer tiempo de posguerra para poner en orden los pocos manuscritos que había traído consigo del norte de África, y finalizar y publicar su *Diario d'Algeria* en 1947, que tenía una fuerte continuidad formal y estilística con su primer libro titulado *Frontiera* (1941), así como una dependencia estructural diría que nada marginal, como defendí en otro lugar (Muñoz Rivas, 2021: 151-170). El diario de guerra africano, muy influido en este sentido por el «espíritu» de *Il porto sepolto* (1916) y *L'allegria* (1914-1919) de Giuseppe Ungaretti, narraba a su modo densamente, y también simbólicamente, la experiencia vivida durante la guerra, y no dejaba de ser una obra que evolucionaba su poesía primera, una vez reestructurado el primer libro en una especie de segunda edición ampliada y corregida, titulada ambigüamente *Poesie* en 1942<sup>3</sup>. Un libro que sin duda contribuía a la maduración de su poética digamos «hermética» problemática, y desde muchos puntos de vista, «neopresionista» o «neocrepuscular», sin que estas etiquetas tengan gran importancia para describir la primera etapa como escritor del poeta de Luino.

A nivel anímico, profundamente sentido, la publicación del *Diario de Algeria* en 1947 iniciaba un largo periodo de indecisión creativa y de replanteamiento de poética cada vez más drástico en Sereni. Se abría una conocida etapa de incertidumbre creativa y artística que justo en los primeros años sesenta, presididos por la Italia del neocapitalismo y del consumismo que comentaba más arriba, empieza a resolverse en el poeta de un modo cada vez más articulado y coherente, con la preparación elaboradísima de su tercer libro de poesía, *Gli strumenti umani*. Una preparación que duró algunos años, a través de varios frentes de actividad primordiales<sup>4</sup>, como la publicación realmente disciplinada en revista de los

---

cui le figure della storia tendono a divenire un paesaggio etico interiore, una fedeltà di lungo periodo che, col tempo, non sarà più il nucleo generativo della poeticità e tuttavia rimarrà come il sogno di una speranza valida sino alla fine» (Papi, 1992: 145).

<sup>3</sup> Los datos editoriales de las primeras obras de Vittorio Sereni son los siguientes: *Frontiera*, Edizioni di Corrente, 1941. En edición corregida y ampliada, el primer libro se publica con el título de *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942; *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947.

<sup>4</sup> Interesa en este sentido la preparación del manuscrito para el Premio «Libera Stampa», que se le concedió a Sereni en 1956, así como la publicación de algunos libros en prosa, llenos de contenido metapoético, y por tanto de reflexiones sobre la poesía y su poesía, como *Frammenti di una sconfitta*.

poemas que iba escribiendo en estos años posteriores a la publicación del *Diario d'Algeria*. O la misma preparación a conciencia de la reedición de sus dos primeros libros, *Frontiera* (1941), cuya segunda edición se tituló *Poesie* (1942), como hemos visto, que se publicará nuevamente en 1966, y la reedición y nueva reestructuración definitiva del *Diario d'Algeria* en 1965. Y también, de manera simultánea, a través de la elaboración de un «Piano» para la estructuración de toda su poesía, sobre el que trataremos aquí enseguida, que terminó por ser una planificación y estructuración cada vez más escrupulosa de su tercer libro, *Gli strumenti umani*, cuya primera edición en la editorial Einaudi de Turín es de 1965.

Este poemario, tan determinante para la poesía de aquel periodo en Italia, va a reactivar cada vez con mayor decisión su actividad artística hasta el final de su vida en 1983, presidida por la composición de su cuarto libro de poemas, *Stella variable* (1981), que ofrece un broche de oro a su producción poética. Una actividad realmente frenética en estos momentos, que habría que valorar junto a su trabajo crítico como director literario de la editorial Mondadori de Milán a partir de 1958, que a su vez está repleta de nuevos frentes de interés crítico que solo recientemente se están atendiendo como se merecen (Sereni, 2011). Un camino crítico, este, iniciado felizmente por el crítico milanés Gian Carlo Ferretti a finales de los años noventa del siglo pasado (Ferretti, 1999).

La nota editorial no firmada que acompaña la primera edición de *Gli strumenti umani* en la editorial Einaudi en 1965 tiene a todas luces la finalidad de dar una explicación más o menos clara a los lectores de la vuelta al quehacer literario de Sereni después de muchos años de silencio poético<sup>5</sup>. Bastantes, si consideramos los dieciocho años que van desde la publicación de la primera edición de *Diario d'Algeria* en 1947<sup>6</sup> (dos años después de su re inserción en la vida civil tras la

---

*Diario bolognese* (Sereni, 1957), *Gli immediati dintorni* (Sereni, 1962), *L'opzione* (Sereni, 1964). Fundamental también la dirección de la revista *Questo e altro*, durante 1961-1963, con Niccolò Gallo, Geno Pampaloni, y Dante Isella, donde aparecen bastantes poemas en una redacción casi definitiva, o ya definitiva, de *Gli strumenti umani*.

<sup>5</sup> Sobre este silencio ha escrito el mismo poeta en la prosa de 1962 «Il silenzio creativo» (Sereni, 1983) publicada en *Gli immediati dintorni primi e secondi* (Sereni, 1983), que cito por *La tentazione della prosa*, la edición de sus prosas completas de la editorial Mondadori, donde leemos: «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 l'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 trova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato... Si convive con le proprie intenzioni, con spettri di poesie non scritte...», (Sereni, 1998: 69).

<sup>6</sup> En la editorial Vallecchi de Florencia, en 1947. La segunda edición del *Diario d'Algeria*, con modificaciones estructurales de peso, aparecerá en la editorial Mondadori de Milán también en 1965. Unas modificaciones, o ajustes estructurales, que afectarán también a su primer libro, *Frontiera*, como he señalado publicado en 1941, que va a tener una nueva edición —ya definitiva— en la editorial Mondadori en 1966.

vuelta de la prisión africana en 1945) hasta la publicación de su nuevo libro en 1965. No deja de ser curioso que la nota editorial no estuviera escrita directamente por el autor del libro, sino por el amigo Niccolò Gallo, naturalmente siguiendo las sugerencias de este, como informa Dante Isella en su excelente edición crítica de la obra poética del poeta que nos va a guiar a partir de ahora por el laberinto de sus manuscritos (Isella, 2010: 470).

Reproduzco a continuación esta nota al considerar que nos puede ser de gran ayuda a la hora de introducirnos en el meditado nuevo cambio de rumbo de su poética a partir de los años sesenta. Un cambio que implicaba en un principio una reestructuración de su obra anterior, así como un fuerte replanteamiento de su poética, pero nunca una ruptura con su obra inicial, como se percibe por ejemplo de la ya aludida primera sección del libro de 1965, «Uno sguardo di rimando», donde afloran con fuerza los temas de la primera posguerra. Esta es la «Nota» en cuestión:

Tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-1965. Una più circoscritta indicazione cronologica è consentita solo per alcuni gruppi di poesie: così *Uno sguardo di rimando* può essere idealmente collocato nel periodo '45-57, mentre *Appuntamento a ora insolita* e *Apparizioni o incontri* vanno rispettivamente riferiti agli anni '58-60 e '61-65. Per i singoli componimenti una datazione più rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di «partenza» e una di «arrivo»: nel qual caso, però, alcune «partenze» rischierebbero di figurare come anteriori persino al '45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontenibilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora (tipica in tal senso *La poesia è una passione?*, data in forma ancora incompiuta, «lavoro in corso» destinato forse a un futuro libro e con sviluppi almeno parzialmente imprevedibili; vera e propria eccezione alla «regola», invece, *Una visita in fabbrica*, alquanto rimaneggiata rispetto alla versione apparsa in rivista): l'autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa. Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una «partenza» o una fase e non rappresenta mai una data di composizione. | Un'altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione (Isella, 2010: 469-470).

El replanteamiento textual, o si queremos, la composición del libro de 1965 va disponiéndose también progresivamente a través de varias agrupaciones de poemas, o auténticos poemarios independientes, que funcionan de anticipaciones, como

explica el mismo poeta. Y efectivamente, como también documenta la edición de Isella, antes de la publicación de *Gli strumenti umani* en 1965, Sereni había compuesto una *Plaquette*, destinada a la colección «Le Silerchie» de la editorial milanesa Il Saggiatore, por el esbozo de una nota que se lee en el que Isella denomina *cuaderno B* (pp. 105-106), y que reproduzco a continuación:

Queste poesie appartengono, idealmente e cronologicamente, a momenti diversi. A questi si riferiscono le date, non di composizione, che figurano nel libretto. Con questa breve raccolta ho inteso anticipare un libro di diverso e più ampio disegno attualmente in formazione, in cui rientrerà la maggior parte delle cose qui riunite. Le altre poche, meglio riferibili alle mie due precedenti raccolte —*Frontiera, Diario d'Algeria*— troveranno a suo tempo il loro giusto posto in una ristampa delle medesime (Isella, 2010: 470).

En la edición de Isella, poco después, se abordan los manuscritos que nos han llegado referentes a la composición de *Gli strumenti umani*. De primera importancia sigue siendo el aludido «Piano», como escribe Niccolò Scaffai, quien apunta que las dislocaciones más significativas del plano se refieren sobre todo al *incipit* del libro (Scaffai, 2010: 162). En este, según explica Isella, el autor redacta en un texto mecanografiado de tres folios, un plan-esquema de la reedición en un solo libro de todos sus poemas no rechazados (APS II 82). Aunque sucesivamente, antes de mayo de 1962, interviene a lápiz sobre el texto mecanografiado, mostrando claramente haber cambiado el proyecto inicial. Así, al encabezamiento «Piano generale per una ristampa di tutte le poesie non rifiutate», el autor añade «che includerà anche il prossimo libro». Los títulos de las últimas cuatro partes: «UNO SGUARDO DI RIMANDO (provvisorio), UNA VISITA IN FABBRICA, POESIE LUINESI (titolo assolutamente provvisorio, da sostituire comunque), LA POESIA È UNA PASSIONE», quedan fijados en este esquema en los siguientes: «UNO SGUARDO DI RIMANDO, APPUNTAMENTO A ORA INSOLITA, APPARIZIONI E INCONTRI, LA POESIA È UNA PASSIONE». Y consecuentemente, la nota relativa a estos se modifica notablemente:

Le ultime quattro sezioni, o parti, rientrano nello schema del libro attualmente in sviluppo e tuttora incompleto. Farà parte a sé *La poesia è una passione*, già a uno stato abbastanza avanzato ma ben lungi dall'essere finita. APPARIZIONI E INCONTRI sono tutte da scrivere, salvo quella che la introduce, *Un sogno, Poteva essere* [→ *Ancora sulla strada di Creva*], già apparsa in rivista, ma incompiuta, e *A un compagno* [...] *d'infanzia, I Morti* [→ *Il muro*], *Al distributore, La speranza* (incompleta) (Isella, 2010: 471-472).

Como también indica Isella, la nota está apostillada al margen con este texto que sigue: «questo sarà il prossimo libro; nessuna ristampa prima di questo». Mientras dos apostillas más, «Libro in preparazione» y «Libro riepilogativo da fare dopo», distinguen las partes que confluirán en los *Strumenti umani* de las que

darán cuerpo a las reediciones de *Frontiera* y *Diario d'Algeria*, que efectivamente Sereni realizará como he indicado en 1965 y 1966, volviendo a asentar, pero ya definitivamente, las estructuras de ambos libros pertenecientes ahora ya claramente para los lectores a su primera producción. Como si el autor quisiera zanjar antiguas deudas con su obra anterior para poder adentrarse sin preocupaciones en un nuevo universo poético que está trabajando detenidamente, y donde todavía hay mucho que decir.

Sin abandonar APS II 82, junto a los tres folios del «Piano», se conserva un cuarto folio donde mediante añadiduras y tachaduras están enumerados los poemas que confluirán en el tercer libro. Isella establece la lista, distinguiendo los distintos tiempos en el que este índice ha ido fijándose, y en base a los medios de escritura (máquina de escribir, lápiz negro, lápiz verde) y a las sucesivas numeraciones, que también cito a continuación por su importancia para los textos:

1 Diario bolognese	1942->1944<
2 Frammenti per una sconfitta	1943
3 Comunicazione interrotta	1945-1946
4 Il tempo provvisorio	1945-1946
5 La repubblica	1945-1946
6 Cartolina luinese [= Un ritorno]	1947-1948?
7 Altri versi a Proserpina	1941
8 Viaggio all'alba	1947
9 Nella neve	1948
10 A ritroso [= Viaggio di andata e ritorno]	<1950>
11 L'equivoco	1951
12 Finestra	1954
13 Gli squali	1953>1956<
14 Mille miglia	1955>1956<
15 Anni dopo	<1954>
16 Le ceneri	1957
17 Le sei del mattino	1957
18 Il grande amico	1958
19 Scoperta dell'odio	1958
20 Poteva essere [= Ancora sulla strada di Creva]	<1947->1959

La inclusión de «Paura», con el número 10, después de «Nella neve», y de «Ancora sulla strada di Zenna», con el número 13, después de «L'equivoco», lleva la lista a los 22 títulos. La numeración, corregida consecuentemente, continúa de este modo:

23 I versi
24 Un Sogno
25 >Omaggio a un poeta<
La poesia è una passione



- 26 >Imperdonabile<  
 Quei bambini che giocano
- 27 Saba
- 28 Un incubo
- 29 >Lettera< Di passaggio
- 30 A un distensionista
- 31 >Addio, addio< [= n. 42]
- 32 Gli amici
- 33 Situazione
- 34 Appuntamento a ora insolita
- 35 Niente come l'inverno  
 [= La sonnambula]
- 36 Le Fornasette
- 37 >Vecchio conto con l'Africa< (terminada el 3 de abril de 1961)  
 Il male d'Africa
- 38 Amsterdam
- 39 >La guida tedesca<  
 L'interprete DALL'OLANDA
- 40 Volendam (escrita el 3 de abril de 1961)
- 41 Una visita in fabbrica (terminada el 6 de abril de 1961)
- 42 A un amico d'infanzia (terminada el 10 de enero de 1962)  
 [= A un compagno d'infanzia]
- 43 La speranza
- 44 Al distributore
- 45 I morti [= Il muro]
- 46 Nel sonno (1948-1953)
- 47 Intervista a un suicida (terminada el 27/6/63)
- 48 L'otto settembre (1943-1963) [marzo-abril 1964]
- 49 Giardini (el 18 de abril de 1964)
- 50 La pietà ingiusta (junio de 1964)
- 51 Nel vero anno zero (diciembre de 1964)
- 52 Metropoli (marzo 17-18/ 1965)

Como muestra finalmente Isella, al principio de la lista se inserta con el n. 1 «Via Scarlatti», mientras que seis poemas, «Diario bolognese» (antes n. 1), «Frammenti per una sconfitta» (n. 2), «Cartolina luinese» (n. 6), «Altri versi a Proserpina» (n. 7), «A un distensionista» (n. 30), y «Addio, addio» (n. 31), son eliminados, con un no o de otro modo, así que los títulos descienden de 52 a 47, observando el crítico que la nueva numeración sin embargo salta erróneamente «L'otto settembre», y descuida los últimos dos títulos, deteniéndose en el n. 44. Pero «Cartolina luinese» (n. 6), incluida y luego suprimida, se readmite en el libro impreso con el título de «Un ritorno» (desplazada después de «Viaggio all'alba»).

La descripción de los testimonios manuscritos que hace Isella se centra después en una serie que habría que considerar especialmente si atendemos a las variantes de

los poemas, más que a problemas de tipo estructural. De entre estos, habría que citar SU<sup>a</sup> (APS III 8), una carpeta con bastante material de la edición einaudiana, «GLI STRUMENTI UMANI | *Gli strumenti umani (in fieri)*», que como muestra el crítico contiene la estructura de la obra en 1960. A esta carpeta de material preparatorio habría que añadir W<sup>1</sup>, W<sup>2</sup>, W<sup>3</sup> (en APS I): los tres fascículos mecanografiados y con correcciones a lápiz. Los dos primeros llevan el título de *Un lungo sonno*, y testimonian el primer núcleo de *Gli strumenti umani*. Se trata también del librito con el que Sereni participó en el Premio Libera Stampa de 1956, y que como he indicado más arriba, le fue otorgado (Isella, 2010: 478-480).

Esta estructura a través de distintas secciones que el autor le ofrece a su libro en 1960 no difiere demasiado de la definitiva, que lo articula con mayor precisión, sobre todo si pensamos en los muchos poemas de carácter onírico que pueblan las dos últimas partes del poemario (Pustela, 2012: 353-370), una vez que en la sección «Uno sguardo di rimando» se definen con bastante claridad los nexos con el pasado, y la superación de este. Pese al hecho de que las distintas secciones que indico más abajo contienen un número muy desigual de poemas, la estructura definitiva consigue ofrecer al manuscrito preparado para la imprenta un carácter bastante unitario, si bien se trate de poemas revisados durante un espacio temporal muy amplio:

Uno sguardo di rimando	(18 poemas)
Una visita in fabbrica	(1 poema)
Appuntamento a ora insolita	(10 poemas)
Il centro abitato	(6 poemas)
Apparizioni o incontri	(17 poemas)

El mejor intento de *situación* de la obra de Sereni llegó desde los estudios de hermenéutica literaria de su condiscípulo Luciano Anceschi, a través de dos antologías poéticas. La más difundida fue *Lirica del Novecento*, en 1953, una antología muy leída en toda Italia durante décadas, donde el crítico relacionaba su poesía con la corriente poética, o en su terminología *institución literaria*, que denominó «poesía de los objetos», en la que participaban muchos autores que están en la órbita intelectual del primer Sereni. Una institución que ha sido realmente fructífera para entender la evolución del poeta, sin lugar a dudas poco común, por lo demás, poniéndolo en contacto Anceschi con la última generación poética de los años cincuenta, la que representan autores como Mario Luzi, Giorgio Bassani, Piero Bigongiari, Aldo Borlenghi, Giorgio Caproni, y Alessandro Parronchi. Naturalmente entre otros que se le escapaban, como por ejemplo Alfonso Gatto y María Antonia Pozzi. Unos poetas que se mueven según la reflexión de Anceschi en la tradición objetiva y simbólica que tiene su origen en los poetas crepusculares y se desarrolla en Italia hasta Eugenio Montale (Lisa, 2007: 43-53), extendiéndose en una «encantadora vocación de los sentimientos», como afirmaba el crítico

lombardo. Y efectivamente, Anceschi constataba la formación progresiva de una tendencia hacia la «elegía de la memoria» en estos términos, que sería una de las claves más claras para toda la producción lírica de Sereni:

La parola vien come vagamente esaltandosi intorno agli eventi familiari, li circonda di una perpetua riflessione affettiva, li carica di significati e, infine, li concentra in simboli espressivamente efficaci. Talora, la poesia degli oggetti si stempera in una tenue elegia della memoria (Anceschi, 1953: 100).

Más resonancia entre la crítica especializada quizá tuvo la inclusión de la poesía de Sereni por parte de Anceschi en la otra antología a la que me refería más arriba, titulada *Linea lombarda. Sei poeti*, de 1952<sup>7</sup>, donde el crítico matizaba también con bastante profundidad el arraigo del poeta a su mundo poético «lombardo» ligado a Luino y sus alrededores, a los lagos. Y se refería asimismo al inicio de la nueva estación poética que lo llevará a *Gli strumenti umani*, es decir, al cambio de rumbo parcial de su poética, o reafirmación y actualización de esta en los años sesenta, indicando datos de gran calado para aclarar también esta circunstancia, como él la denomina:

Credo che, in un certo senso, abbia ragione Sereni, quando, con ferma urbanità si dichiara autore di un «solo libro»; davvero c'è una continuità nel discorso poetico; e la sua «avara vena» non si rifiuta certo al «tempo» e alle «circostanze». Anzi. Ma neppure, mi sembra, avrà torto chi parli di un *secondo* Sereni, di un uomo che, al di là dei pericoli della falsificazione in cui lo collocava la situazione, qualche cosa ha approfondito: c'è una tensione nuova, e davvero in lui l'umana sofferenza, senza perder nulla della carissima discrezione, ha scoperto una più profonda verità dell'animo, una nuova autorità della parola e del verso (Anceschi, 1962: 215).

La poesía de Sereni cuenta con lúcidas interpretaciones a partir de los años cincuenta, sobre todo de críticos de su círculo de amistades, como el poeta y crítico de tendencia marxista Franco Fortini, y más tarde, del profesor Pier Vincenzo Mengaldo, del que cito a continuación un texto que implica bastante las teorías de Fortini en torno a su poesía. Desde muchos puntos de vista, son interpretaciones muy válidas para la comprensión de un poeta tan complejo como Sereni, que situaban el concepto de *culpa* que el poeta sentía por el hecho de haber estado, si nos hacemos eco de sus palabras, «fuera de la historia». Y esto en un tiempo decisivo, durante el conflicto mundial, siendo este uno de los principales impulsos de su obra. Un tema-clave que para Fortini y Mengaldo es constatable en su poesía a

---

<sup>7</sup> *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Magenta, Varese, 1952. La «Prefazione» la cito por ANCESCHI, L. (1962): *Del Barocco ed altre prove*, Firenze, Vallecchi, pp. 199-221.

partir de sus dos años de reclusión en los campos de concentración del norte de África, y que se dilataría al menos hasta 1965.

El texto crítico de Mengaldo nos introduce en la interpretación oficial del mundo poético de Sereni hasta *Gli Strumenti umani*, y particularmente en los contenidos de las dos primeras secciones del libro, que son las más apegadas a la realidad, y más atentas por esto mismo a la Italia de la primera posguerra que al autor le tocó afrontar una vez fue liberado de los campos africanos:

[...] la sua poesia nasce fundamentalmente come conseguenza e tentativo di risarcimento di una ferita non rimarginata (e *ferita* coi suoi sinonimi è ricorrente negli *Strumenti umani*), di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa (dove la frequenza di situazioni e immagini a carattere processuale). Basta stare alla lettera stessa delle parole del poeta per sapere che questa ferita è stata la guerra e, ancor più, la prigionia. La prigionia come sospensione, come parentesi personale e storica, che ha costretto o consentito di continuare a «vivere [...] oltre la dittatura e ignorando la dittatura», piuttosto che contro la dittatura, impedendo di partecipare a quel tentativo, finalmente, di costruirsi responsabilmente e attivamente la propria storia, senza più subirla, che è stata la Resistenza (Mengaldo, 2013: 146).

El análisis impecable que hace Mengaldo de la narratividad en Sereni, del discurso iterativo y especular, de su lenguaje polifónico, y de la tendencia por tanto a la construcción de la poesía lírica con la introducción del material narrativo, en definitiva, de la narratividad en poesía, cuenta con lecturas realmente inteligentes de los poemas del amigo poeta. Un amigo que le había mostrado personalmente su paisaje poético interior y el real, geográfico de Luino y alrededores. De hecho, en su presentación crítica de la figura de Sereni en su antología de 1978 (Mengaldo, 2013: 29-35) ya ofrece una descripción articulada de la trayectoria poética de Sereni, distinguiendo entre cuatro fases: la primera, bastante unitaria, donde se manifiesta la formación hermética y una vocación neo-impresionista (en la línea de Attilio Bertolucci y Leonardo Sinisgalli), muy particularmente en el primer poemario *Frontiera* (1941). Una segunda fase, presidida por la prisión africana a nivel biográfico, y la consiguiente publicación del *Diario d'Algeria* (1947) como referente de esta prisión, que sería un punto de llegada, pero también y sobre todo la superación definitiva del hermetismo. La tercera fase contiene el largo y laborioso paréntesis del poeta entre 1947 y la publicación en 1965 de *Gli strumenti umani*, donde Sereni proyecta una nueva poética, así como bastantes poemas de la primera parte de *Stella variable* (1981), ya que el estudio coincide con la preparación del libro por parte del autor.

Y hay también para Mengaldo una cuarta fase (o en sus términos, un cuarto Sereni), que recupera sobre bases distintas la concisión monotonal de los dos primeros

libros, y sobre todo del *Diario*. Se trata de un Sereni que según el crítico procede no ya por acumulación-amalgama, sino por esencialidad y arte de la atenuación y del «levantar». Un Sereni claramente existencial y esencial, que (aunque Mengaldo no lo afirme) vendría a recuperar su posición hermética de los últimos años treinta en el sentido más profundo, tan debatida por los críticos que han estudiado su obra.

En la siguiente cita que propongo, que de algún modo concluye su lúcida visión de la lenta y densa evolución literaria de Sereni, Mengaldo aclara bastante su percepción de la evolución y maduración del poeta en *Gli strumenti umani* con respecto a sus inicios hermético-neo-impresionistas de *Frontiera*, y la consiguiente creación de un discurso polifónico que da entrada a nuevos replanteamientos tanto de la nueva realidad (1965) como de su poesía de siempre:

All'acquisto di complessità tematica rispetto al mono-tematismo di *Frontiera* e del *Diario* risponde negli *Strumenti umani* un adeguato sviluppo formale, di un'escursione eccezionale per un poeta formatosi nei pressi dell'ermetismo: vi domina, specie nelle poesie di composizione più recente, una scrittura a più strati, polifonica, non solo per la capacità di contaminare tutti i propri registri, dalla perentorietà dello scatto lirico alle cadenze informali di un parlato sapientemente «buttato via», ma anche e soprattutto per la volontà di sussumere nella propria voce, rabbiosa e tenera, la voce di altri: e sono così spesso, come il suicida dell'*Intervista*, perdenti, schiacciati dalla vita (Mengaldo, 2013: 33-34).

En general, las interpretaciones de Mengaldo del lenguaje poético de Sereni no entran en colisión, sino que se complementan con los análisis de Fortini, un crítico que ante todo pone en la base del discurso de la poesía de Sereni en 1965 las figuras de la *repetición* y la *reticencia*. Interesa aclarar, en este sentido, que Fortini plantea en su crítica más bien interpretaciones del mundo de cultura que hay detrás de los poemas, y que los envuelve inexorablemente, presentando en sus escritos a menudo evidencias de una imposibilidad por parte del poeta de Luino en su determinación como escritor *comprometido* con el momento que le ha tocado vivir. Lo que sitúa a veces su crítica en un ámbito muy apartado del texto exquisito de Sereni, que él parece envidiar y a menudo moralizar, más que aclarar.

Un ejemplo de esta actitud, por así decir, excesivamente moralista, sacerdotal de Fortini cuando interpreta los poemas de Sereni lo tendríamos en este texto de 1966 que propongo ahora, precisando enseguida que a pesar del forcejeo ideológico con el amigo poeta no «comprometido», no político, que duró décadas, su crítica ha abierto muchas vías de análisis realmente lúcidas de su obra poética y narrativa:

In una poesia che si vuole ed è tanto più «civile» quanto più aborre da formule politiche (e che anzi quel suo aborrimiento spinge fino alla inelegante polemica in versi d'una delle meno buone composizioni del libro, *Un*

*sogno*) sono importanti i richiami espliciti alle vicende del nostro tempo, coordinate minime, fuochi di posizione. Ma sarebbe sciocco far colpa a queste poesie di accettare come proprio sfondo ideologico-politico le posizioni medesime dell'Italia ufficiale dei nostri ultimi anni, in una particolare accezione radical-socialista (ad esempio, il partigianato sentito nel suo sacrificio più che nelle sue finalità, il 18 aprile 1948 come una iattura dei buoni, l'orrore dittatoriale come convenzionale massacratore nazista, la solidarietà antifascista come incontro di vecchi amici, e la città socialista come una vacanza nella gioia). Se ne faccia piuttosto colpa alla storia recente del nostro paese; che ha reso impraticabili altre interpretazioni proprio mantenendo in vita i simulacri, i falsi idoli di queste: intendo dire le così dette «ideologie di sinistra» (Fortini, 1987: 176).

Una de estas líneas de análisis más fructíferas es (nuevamente) la de la narratividad en poesía que Fortini constató ya en *Il diario d'Algeria* (1947), donde encontraba una oscilación entre pureza e impureza narrativa, entre homogeneidad y riesgo de heterogeneidad. En *Gli strumenti umani*, en cambio, percibe lo que denomina la prevalencia de lo «hablado» y de lo «narrado», constatando la presencia de los desniveles lingüísticos, que convierte la poesía de Sereni en novedosa, en relación con el resto de la lírica del momento en Italia (Barile, 2004: 73-101). Lo que en su opinión es una prueba ulterior de la capacidad objetiva de decir una verdad sobre la verdad histórico-social de nuestro tiempo, muy cerca del Eugenio Montale de la posguerra, aunque con diferencias importantes entre ambos poetas, que les llegaban de su formación y por así decir *función social*. Distinguiendo Fortini entre dos modos distintos de afrontar la realidad durante la posguerra italiana:

Dagli schisti lessicali di Montale si proietta un fantasma parlante che è, nella sostanza, un intellettuale italiano d'una cultura difensiva, ironica, sprezzante e malsicura, che si separa dal volgo verso il convivio di alte e mature borghesie europee; in Sereni, con nessuna o rare concessioni alla immediatezza (o agli echi dialettali; solo quel suo "roba", mi pare, è un intenzionale lombardismo...) hai piuttosto il linguaggio medioborghese e medioeuropeo che su di un fondo umanistico, da cui emergono le frequenti criptocitazioni, integra non tanto o non soltanto elementi di un lessico d'altra provenienza (tecnico-scientifica) ma *cadenze, esitazioni e pause* tipiche di quel ceto o genere. Aziendale, è stato detto, proprio perché l'azienda della produttività neocapitalistica liquida ogni illusione di libertà extraaziendale (Fortini, 1987: 185).

Del análisis de Fortini en esta época tan cercana a la publicación de *Gli strumenti umani*, interesa la introducción del elemento teatral, por lo demás muy visible, y su reflexión en torno a las composiciones de la sección «Apparizioni e incontri», que le resulta una de las más «salvables», sobre todo cuando el crítico afirma que

concentra a personajes que a menudo son *mimos*, más que personas. Delineando de algún modo una impresión de *actitud lúdica* que creo que se proyecta por todo el libro de 1965, una resistencia pacífica, sarcástica y lúdica a la realidad, donde abunda más la detección de los males que la solución de estos. Y cuyos personajes (los *mimos* de Fortini) son en realidad personajes sin rostro, si exceptuamos a unos pocos de ellos, donde hay una descripción humana.

De particular importancia crítica son las consideraciones en torno a la obra de Sereni de un crítico de la importancia de Dante Isella para la comprensión de toda la obra poética de Sereni, una obra a la que dedicó buena parte de sus últimos años de vida, habiéndonos regalado una edición crítica que no tiene precio. Y efectivamente, Isella ha insistido siempre en la pertenencia del poeta a una tradición de lírica alta que se mueve alrededor del particularísimo diálogo-monólogo que hay en toda su obra poética. Pertenencia inequívoca a una tradición ilustre petrarquista (siendo Petrarca un autor por lo demás bastante presente en *Gli strumenti umani*), que crea una línea de evolución cuya tensión se mantiene sobre un libre contrapunto que se le ofrece al nivel prosaico de los textos. Un nivel que mientras funciona como toma de tierra de esa tensión, según sus palabras, está de algún modo tocado, recorrido por su chispa.

En el texto que cito a continuación Dante Isella da buena cuenta de sus teorías en torno a la reactivación de la actividad poética de Sereni a partir de los años cincuenta, y no menos del recorrido personal del poeta durante estos años de neovanguardia y neoxperimentalismo en Italia<sup>8</sup>. Movimientos que colmaban bastante el panorama literario oficial polémico, y que de algún modo permanecían bastante en paralelo a las coordenadas literarias de Sereni, a veces compartiendo el objetivo en líneas generales de la crisis de la lengua literaria en la segunda mitad del Novecientos, y la consiguiente necesidad de renovación del lenguaje poético del momento.

Y efectivamente, afirma Isella:

Ora, invece, tra il '55 e il '65, Sereni si è costruito lo strumento di una nuova lingua poetica in cui gli riesce di articolare narrativamente la situazione, sciogliendo in movimento la sua stilizzata cifra iniziale; è arrivato tenacemente a conquistarsi la possibilità di dare voce a tutto il ventaglio dei sentimenti, passando dal dialogo con i morti al dibattito con i vivi, dai meandri

---

<sup>8</sup> Alfredo Luzi aborda la cuestión de la difícil relación entre Sereni y la neovanguardia en su capítulo «Gli strumenti umani», de su monografía sobre Sereni: «Proprio negli anni in cui la neoavanguardia teorizzava la disintegrazione del linguaggio, proponendo una poesia schizomorfa come metafora della schizofrenia del vivere sociale, Sereni adotta un procedimento inclusivo che, pur tenendo conto della rottura intervenuta nella compattezza del sistema linguistico poetico, conseguente alla perdita d'identità dell'io e alla fine del primato del soggetto, mantenga alla lingua un sufficiente grado di comunicabilità, necessario per vincere il narcisismo del poeta e per restare in contatto con il gruppo, con la collettività» (Luzi, 1990: 118).

del sogno a quelli della fabbrica, dalla tenerezza all'ironia, dalla gioia allo sdegno, al risentimento, alla rabbia sferzante. Ne è vitalmente esaltata la grande libertà degli *Strumenti umani*, e degli altri versi venuti in séguito, dove è dato di leggere anche la risposta di un poeta vero, in piena coerenza con se stesso, alle forti sollecitazioni della società e della cultura italiana del dopoguerra. Pure la lezione montaliana [...] è messa ora a miglior frutto, coadiuvando se non a cangiar in inno l'elegia, a perseguire un realismo che, come ebbe a scrivere di questo Sereni lo stesso Montale, «rompe la crosta dell'elegia». Ed è la risposta concreta, costruttiva (non solo programmatica) alla situazione di crisi denunciata alla svolta degli anni Sessanta dalla neoavanguardia, che ebbe il merito (quale che sia il giudizio sulla sua reale portata creativa) di richiamarvi clamorosamente l'attenzione (Isella, 1994: 275).

Si bien Sereni no estuvo nunca muy seguro de la unidad del poemario que lo catapultaba a la mejor poesía de la segunda mitad del Novecientos en Italia, de su cohesión interna, tuvo modo de explicar en vida en varias ocasiones el título de su libro (Camon, 1982: 121-128). Así, el 12 de diciembre de 1979, en su intervención en el Colegio *Giovanni Pascoli* de Parma, respondía a la pregunta de alguno de los estudiantes sobre lo que significa el título de su tercer libro, *Gli strumenti umani*, con esta explicación, que representa un auténtico tesoro para la crítica sereniana, al tratarse de una fecha tan cercana a la muerte intempestiva del poeta en 1983:

Quando si ha un libro pronto, di saggi, di versi, di narrativa, il titolo è un grande problema perché ci si chiede se il lavoro sarà adeguato al titolo che si ha in mente. Non è stato il mio caso. Ho faticato molto a trovare questo titolo ed ho fatto ricorso ad un espediente abbastanza comune, che è quello di andare a rivedersi il testo intero del libro e di trovare quella frase, quella parola o quelle sole tre parole che possono servire come titolo in quanto rappresentative. C'è una poesia intitolata *Ancora sulla strada di Zenna*, dove dico: «I poveri | strumenti umani avvinti alla catena | della necessità». Questa espressione, che nella poesia significa strumenti di lavoro agresti o artigianali, nel titolo del libro intende invece significare tutti i mezzi e anche gli espedienti con cui l'uomo, singolo o collettività, affronta l'ignoto, il mistero, il destino (Massini-Rivalta, 1981: 52).

Esta cita, en conclusión, contiene una explicación que podríamos matizar y enriquecer con otra aclaración del autor cinco años antes, en 1978, en la que se refería a que «gli *strumenti* sono i mezzi, gli espedienti, avvertiti [...] precari o insufficienti, con cui noi —uomini, umanità— intratteniamo il rapporto col reale, storia inclusa» (Palli Baroni, 1987: 126). Pero en realidad, el Sereni de finales de los años setenta, mientras preparaba su último libro *Stella variabile* (1981), estaba abriendo el espacio en su poesía para tratar directamente algunos de sus grandes temas, sobre los que sin duda alguna habría ido avanzando en la construcción de su arte.



Temas que profundizan su discurso existencial sobre la vida, la muerte, la nada, y el mismo significado de la poesía, y que la van despojando de su propia belleza, a la búsqueda de la condición humana, frente al progresivo manifestarse de la inautenticidad. Y esto a través de la que varios críticos citados más arriba anuncian como el descenso al prosaísmo, situándose el poeta cada vez más «en negativo», justo como Sereni anuncia en «I versi» (Sereni, 2010: 149), uno de los metapoemas más vibrantes del poemario que propongo conclusivamente, y que ofrece una de las lecturas más lúcidas del poemario de 1965, de su nueva poética:

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

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANCESCHI, L. (1952): *Linea lombarda. Sei poeti*, Magenta, Varese.
- (1953): «Introduzione», en L. Anceschi y S. Antonielli (eds.), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Vallecchi, Firenze, pp. VII-CIV.
- (1962): *Del Barocco e altre prove*, Vallecchi, Firenze.
- BARILE, L. (2004): «Poteva essere, ovvero ancora sulla strada di Creva», en *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze, pp. 73-101.
- BONFANTI, G. (2010 [1995]): «Cronologia», en V. Sereni, *Poesie*, Mondadori, Milano («I Meridiani»), pp. CI-CXXV. Edición crítica de Dante Isella.
- CAMON, F. (1982): «Vittorio Sereni», en *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano.

- FERRETTI, G. C. (1999): *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore, Milano.
- FORTINI, F. (1987): «Di Sereni», en *Saggi italiani I*, Garzanti, Milano, pp. 172-203.
- ISELLA, D. (1994 [1985]): «La lingua poetica di Sereni», en *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino, pp. 263-277.
- (2010 [1995]): «Apparato critico e documenti», en V. Sereni, *Poesie*, Mondadori, Milano, pp. 267-890. Edición crítica de D. Isella.
- LISA, T. (2007): «L'antologia "Linea lombarda"», en *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, University Press, Firenze, pp. 43-53.
- LORENZINI, N. (2005 [1999]): «Contro la lirica», en *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, pp. 113-150.
- LUZI, A. (1990): *Introduzione a Sereni*, Laterza, Bari-Roma.
- MASSINI, G. y B. RIVALTA (1981): «Vittorio Sereni», en *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma, pp. 30-62.
- MENGALDO, P. V. (2013 [1966]): «L'edizione critica delle poesie di Sereni», en *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino.
- (2013 [1972]): «Iterazione e specularità in Sereni», en *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino, pp. 109-148.
- MONTALE, E. (2006 [1996]): «*Strumenti umani*», en *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Mondadori, Milano, pp. 2748-2753. Edición de G. Zampa, tomo II.
- MUÑOZ RIVAS, J. (2021): «Vittorio Sereni: de *Frontiera* a *Diario d'Algeria* (1941-1965)», en *Poesía italiana contemporánea. Del Crepuscularismo al Neosperimentalismo y la Neovanguardia*, Peter Lang, Berlin-New York, pp. 151-170.
- PALLI BARONI, G. (1987): «Continuità della memoria e poesia. "Niccolò" di Vittorio Sereni», *Letteratura italiana contemporanea*, VIII, 22, pp. 121-127.
- PAPI, F. (1992): «La non-poetica di Vittorio Sereni», en *La parola incantata*, Guerini e Associati, Milano, pp. 83-185.
- PUSTELA, F. (2012): «"Cogli su me queste rose di rupe" I coaguli onirici di Vittorio Sereni», en *Il commento: riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 353-370. Edición de A. Dolfi.
- SCAFFAI, N. (2010): «"Il luogo comune e il suo rovescio": effetti della storia, forma libro e enunciazione negli "Strumenti umani" di Sereni», *Quaderno di italianistica*, 1, pp. 145-185.
- SERENI, V. (1957): *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, Scheiwiller, Milano.
- (1962): *Gli immediati dintorni*, Il Saggiatore, Milano.
- (1964): *L'opzione*, Scheiwiller, Milano.
- (1983): *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Il Saggiatore, Milano.

- 
- (1998): «Gli immediati dintorni», en *La tentazione della prosa*, Mondadori, Milano, pp. 67-79. Introducción de Giovanni Raboni. Edición de Giulia Raboni.
- (2011): *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, Aragno, Torino. Edición de F. D'Alessandro.
- (2013): *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, Feltrinelli, Milano. Edición de B. Carletti. Prólogo de N. Lorenzini.