

Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

8

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

Comitato promotore del volume *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*

Maurizio Vitale, Iaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

<i>Saluto</i> di Maurizio Vitale	9
<i>Premessa</i> di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
<i>Tabula gratulatoria</i>	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiars</i> petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borrani	287
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	299
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	317
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	327
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	341
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	353
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	371
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: l’ <i>Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	381
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	417

27. LUCA DANZI, Manzoniana: tre lettere inedite	445
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	453
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	471
30. GIULIANA NUvoli, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	485
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	513
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	539
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	561
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	587
35. MICHELA DOTA, “Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	607
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	619
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	639
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	647
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	667
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	697
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfia</i>	709
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	729

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	747
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	757
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche <i>refrain</i> linguistico	769
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	779
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	789
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	799
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	811
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	829

Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico

Stefano Ghidinelli

Fra i maestri della poesia italiana del secondo Novecento, Vittorio Sereni è probabilmente quello che più si è mantenuto fedele, nel corso di tutta la sua attività creativa, ad una prassi e concezione della scrittura in versi orbitante attorno al modulo generico-tipologico del *diario poetico* – pur secondo una gamma di concrete modulazioni che negli anni registra il progressivo complicarsi e arricchirsi – e da ultimo, magari, persino l'incepparsi e avvatarsi – non solo dei dispositivi letterari ma anche delle poste intellettuali ed etiche che ne sostengono e movimentano l'impiego.

In effetti bisognerebbe puntualizzare che la strenua fedeltà sereniana alla forma-diario, se è senz'altro un indice eloquente del carattere al fondo schiettamente *lirico* della sua ispirazione, nel contempo è anche un effetto della plastica disponibilità di cui quel modulo dà prova nell'accoglierne, di libro in libro, la crescente propensione a complicare con robusti innesti narrativi e scenico-dialogici il tradizionale tessuto del soliloquio lirico. Verso la fine degli anni '50, in un breve testo critico poi confluito negli *Immediati dintorni*, Sereni descriveva d'altronde con grande lucidità il processo di intima *trasformazione della tradizionale situazione lirica* in corso nella poesia a lui contemporanea:

Da Leopardi a Pavese la situazione lirica cui la disposizione solitaria dell'animo offre spunto si va scostando sempre più dal suo elementare, classico schema, da quella specie di luogo ideale, antico come la poesia lirica, che dello stato di solitudine faceva il punto d'equilibrio delle passioni, il recupero di esse nell'attitudine contemplativa, la condizione stessa della poesia in quanto fervido strumento di conoscenza. [...] Al punto che lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario.¹

Notoriamente sospettoso rispetto ai programmi a freddo di una poesia «narrativa»,² così come ad ogni forma di soggezione a commissioni ideologiche o estetico-poetologiche troppo rigide e prevaricanti, Sereni sembra aver individuato proprio nella forma-diario il paradigma generico-modale a lui più congeniale

1. Sereni 1998, 55.

2. *Ibid.*, 69-70.

per realizzare questa problematizzazione dall'interno e apertura in senso scenico-narrativo del «classico schema» della «situazione lirica».

Dal punto di vista strutturale, il principale effetto di questa opzione è la configurazione davvero caratteristica della *postazione rappresentativa* del suo io personaggio, definita anzitutto dal rapporto elettivo che essa istituisce e intrattiene – secondo la classica indicazione di Lanfranco Caretti – con la dimensione del presente: e con un presente non assoluto ma relazionale, eminentemente inteso come «il tempo della lampeggiante chiarezza entro l'aggrovigliato flusso dell'esistenza».³

Più nel dettaglio, l'orientamento diaristico della poesia di Sereni concorre a circoscrivere, per un verso, l'*oggetto* della sua poesia, volta soprattutto a sceneggiare il contrastato rapporto dell'io personaggio con il presente storico determinato in cui è immerso, la sua bruciante attrazione (sono di nuove parole di Caretti) per «*le figure e gli oggetti umani*» che lo abitano, «*i loro effimeri e struggenti destini, il loro transito eccitato e confuso*».⁴ Correlativo esemplare della sua disposizione ad una poesia laicamente «esistenziale» o, meglio ancora, «esperienziale» (secondo l'ormai classica formula di Mengaldo), il potenziale di ancoraggio situante che il genere offre sul piano rappresentativo è in effetti una risorsa cruciale nell'ottica di quella spinta alla contestualizzazione circostanziale, e in definitiva alla oggettivazione storico-sociale del soggettivismo espressivistico della lirica moderna, che si potrebbe ben inquadrare all'insegna di una personale, anti-ideologica esigenza di *realismo lirico*.

Ma questo aggancio con il presente non è meno determinante nel definire l'angolo prospettico dal quale quell'oggetto d'interesse elettivo è rappresentato. È cioè lo stesso personaggio che dice io, in quanto attore coinvolto in una vicenda ma anche in quanto voce che la interpreta e restituisce letterariamente, a risultarne implicato nel medesimo regime dell'accadere di cui e da cui ci parla. Questa tendenziale subordinazione – che proprio il modulo diaristico determina o favorisce – della postazione percettiva e valutativa *a posteriori* tipica del resoconto retrospettivo al qui ed ora fluido, diveniente e inconcluso dell'esperienza in atto, ha a sua volta almeno una duplice rilevanza. Da un lato appare ben solidale a quella «poetica della provvisorietà» – a quel peculiare modo di intendere l'«esercizio» della poesia come strumento di una ricerca di verità e senso – che rappresenta uno dei presupposti etico-gnoseologici di fondo del fare letteratura di Sereni:

Questa ricerca, almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è cioè una caccia che non suppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive,

3. Caretti 1976, 455.

4. *Ibid.*

se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita.⁵

Dall'altro ha un risvolto di natura più strettamente tecnica, che investe alcuni aspetti del peculiare modo di rappresentare e diciamo pure di "narrare" di Sereni. Si deve a Gabriele Frasca, in particolare, la suggestiva formula secondo cui Sereni non *racconta* ma appunto *narra*, proprio perché alla compiutezza dell'ordinata ricostruzione resocontistica di una «catena di eventi» le sue poesie tendono a preferire una più mossa tecnica di restituzione dall'interno di un'esperienza colta nel suo svolgersi.⁶ Più di recente Paolo Giovannetti, anche sulla scorta dei non pochi sondaggi effettuati sul tema nell'ultimo ventennio (ad esempio da Lenzini, Testa, Mazzoni, Cordibella), ha offerto un censimento ricco e raffinatissimo delle "anomalie" che punteggiano le diegesi in versi sereniane (oscillazioni incongrue dei tempi verbali, slittamenti delle coordinate deittiche, reticenze o interpolazioni inattese secondo i modi della parlessi e parallissi, etc.).⁷ Ora, appare evidente che l'origine profonda di questi fenomeni sia da ricondurre appunto alla matrice lirico-diaristica dei "racconti" sereniani: la quale, attraverso l'attrazione del fuoco temporale della scena in un presente consustanziale all'evento, può arrivare a sortire l'effetto di riprodurre a livello testuale quel principio di *intermittenza enunciativa* che ne costituisce la marca distintiva a livello macro-testuale. Si potrebbe anzi sostenere che proprio questa possibilità di plasmare i singoli testi attraverso una sorta di rimodulazione concentrata, intensificata e diffratta del caratteristico intreccio e co-embriamento fra tempo (o *tempi*) del discorso e tempo (o *tempi*) della storia che Genette definisce «narrazione intercalata», individui una delle risorse più peculiari di quel particolare tipo di riuso simulatorio e finzionale della forma-diario che è il diario poetico. Anche se certo occorre poi restituire il modo assai vario con cui questo genere di procedimenti possono essere funzionalizzati letterariamente: mettendone in dominante, a seconda dei casi, gli effetti di estenuata rarefazione, felpatura dilatante, labilizzazione evocativa del dettato testuale (secondo uno dei lasciti comunque più produttivi, anche in Sereni, della lezione ungarrettiana-quasimodiana); o per converso sfruttandone le possibilità di resa dell'intima stratificazione e durata dell'evento esperienziale, ma anche dell'evento verbale che ne pedina le implicazioni e rifrazioni, per inspessire le potenzialità rappresentative del testo lirico secondo i modi di una narrazione drammatizzata.

Da queste premesse si capisce bene, comunque, perché un diagramma delle trasformazioni del diarismo di Sereni non possa prescindere dalla adozione di una prospettiva duplice, al tempo stesso macro-testuale e testuale. Seppur condotte per rapide panoramiche e affondi analitici parziali, le osservazioni delle prossime pagine muovono da questo presupposto.

5. Sereni 1998, 113.

6. Frasca 1992, 28-31.

7. Giovannetti 2014.

Dire che il diarismo sereniano si connota anzitutto per la tendenza a collocare la voce testuale in un presente aperto e impregiudicato, non significa ovviamente che, nei suoi libri, l'intermittente manifestarsi della voce non dia luogo ad un regime enunciativo spurio, movimentato dall'alternanza dialettica fra una relativa varietà di posture enunciative e rappresentative differenti. In particolare Sereni sembra costruire le proprie poesie a partire da un numero piuttosto ristretto di moduli-base di impostazione della scena testuale, distinti fra loro per la peculiare modalità con cui è risolta l'alternativa modale fra *showing* e *telling* (fra modi scenico-mimetici e narrativo-diegetici) e per la specifica calibratura della *distanza*, temporale e non solo, tra io voce e io personaggio.

Come prevedibile il modulo che Sereni utilizza di più, addirittura nell'80% circa dei suoi testi, è appunto quello della *rappresentazione in praesentia*, in cui l'io testuale finge di condurre il proprio discorso in presa diretta dall'interno di una scena o esperienza nella quale è coinvolto e che è nel contempo impegnato a restituirci. Da qui una modulazione della polarità strutturale voce-personaggio di portata minima, sul piano delle circostanze "fattuali" (nella finzione poetica), eppure decisiva per i problemi tecnici che comporta e per gli effetti estetici cui può dar adito. In una buona metà dei casi, comunque, questo assetto di partenza della scena testuale funge poi da piattaforma per l'innescare di un forte movimento mentale e rappresentativo "secondario", di solito di tipo memoriale ma tutt'altro che di rado – un po' più di una volta su quattro – anche prolettico, attraverso il quale il soggetto evoca un altrove spazio-temporale più o meno strettamente legato al qui ed ora in cui si trova (con una sorta di *mise en abyme* lirico-diaristica, si potrebbe dire, del gesto narrativo). Invece il modulo della rappresentazione retrospettiva, che come ovvio comporta il massimo di divaricazione strutturale fra io voce e io personaggio, definisce da subito e in modo stabile l'orientamento di una poesia in poco più del 15% dei casi. Ammontano infine al 5% circa i testi improntati alla modalità di discorso che potremmo sommariamente definire *presentativa*: a differenza dei casi precedenti, qui il soggetto non si autorappresenta in quanto attore che partecipa ad una situazione specifica (attualmente in corso, o avvenuta, o immaginata in una dimensione controfattuale) ma esprime o finge di esprimere "direttamente" un'idea o riflessione o stato coscienziale, con un'ideale azzeramento dunque della distanza fra io voce e io personaggio.

Non serve aggiungere che quasi sempre i testi sereniani presentano poi al proprio interno anomalie e ambiguità di costruzione più sottili, che una schematizzazione così "rozza" non è in grado di restituire (e che andrebbero restituiti, provvedendo ad articolare una tipologia anche diacronica dei modi di attualizzazione di ciascun modulo-base). D'altro canto essa non prende in considerazione altri aspetti o coordinate essenziali della scena enunciativa: in particolare andrà integrata con una fenomenologia dei modi di presenza di figure e voci altrui, diverse da quella dell'io personaggio (tanto più che l'incrinatura dello «stato di solitudine contemplativa» del soggetto, lo si è visto, è uno degli assi

intenzionali espliciti dell'operazione di revisione del paradigma lirico in cui Sereni s'impegna). Nondimeno, è innegabile che i modi di concreta attualizzazione della «scena lirico-diaristica» nei suoi quattro libri dipendano anche e proprio, ad un primo e decisivo livello, dalla varia libertà, complessità di intenzioni, finezza tecnica con cui Sereni via via sfrutta e maneggia, interseca e combina fra loro questi schemi-base di costruzione testuale. In questo senso, il sistema di predilezioni generali appena abbozzato, ottenuto considerando panoramicamente l'intero *corpus* della sua opera, offre una cornice interpretativa preliminare sullo sfondo della quale sarà più agevole cogliere, appunto, alcune direttrici essenziali delle evoluzioni del suo metamorfico diarismo.

Frontiera, in particolare, spicca come il libro in cui la forza modellizzante dell'autorappresentazione in scena è più radicale: a parte un paio di testi di stampo memoriale (*Incontro*, *Poesia militare*), essa domina pressoché incontrastata in tutte le sezioni della raccolta (con un'incidenza statistica superiore al 95%), incorniciando stabilmente anche i non rari momenti di slittamento verso i modi della diegesi anacronica (presenti in più della metà delle poesie). Proprio la qualità di queste increspature "secondarie" del presente lirico-diaristico identifica l'altro, decisivo tratto distintivo di *Frontiera*: qui infatti i modi dell'immaginazione prolettica, del futuro ansiosamente fantasticato, hanno un rilievo quasi tre volte superiore rispetto alle retrospezioni memoriali, connotando nel complesso poco meno del 40% delle poesie del libro. Questa così caratteristica e in certo senso "anomala" screziatura dell'asse retorico del discorso (che resta uno dei maggiori motivi di originalità dell'opera) è d'altronde un riflesso sintomatico della sfrangiata, lasca struttura inerziale della *fabula* diaristica. L'esiguità di sviluppi interni della vicenda psicologico-esistenziale dell'io personaggio (pur latrice, come osservò Debenedetti, di quel tanto di ancoraggio referenziale già sufficiente a traghettare i versi di Sereni un passo oltre il codice smaterializzante dell'ermetismo)⁸ si traduce nella tendenza alla riproposizione insistita, in tante sottili variazioni, di un sentimento di ansiosa «sospensione» vitale, di permanenza protratta in uno stato di irrisolutezza vischiosa, in cui le armoniche della cupa premonizione del proprio destino non sono che il rovescio del patetico rimpianto per la «fine della giovinezza» (per un mondo protettivo di relazioni private, ma anche di valori umani e socio-culturali, minacciato da un senso di catastrofe imminente di cui non è difficile intendere o intuire le implicazioni storiche). Origina di qui anche il principio di circolarità ricorsiva che innerva e per così dire incurva la stessa architettura macro-testuale. Benché in entrambe le sezioni iniziali – *Concerto in giardino* e *Frontiera* – la costante autorappresentativa tenda al rispetto di una blanda linearità cronologica interna (nel primo caso grazie alla forte ristrutturazione imposta alla silloge nel '66, che fonde le due sezioni d'apertura dell'edizione '41 rimescolando l'ordine originale dei testi), gli intervalli di sfondo cui fanno riferimento risultano sintomaticamente

8. Debenedetti 1974, 225-229.

sovrapposti (1934-1941 per la prima; 1937-1941 per la seconda). Sicché a prevalere è semmai l'effetto di alternanza ritmica delle stagioni e, soprattutto, degli scenari (incentrata sulla pendolarità lombarda fra lo sfondo urbano-milaneese e quello luinese-lacustre), che riassorbe lo stesso potenziale dinamizzante degli episodi di più forte rottura effettuale della condizione dell'io (come le rade ma riconoscibili allusioni – concentrate nel finale della prima sezione – all'inizio della guerra e dell'esperienza militare). La stessa sezione aggiunta *Versi a Proserpina*, con la sua ripresa miniaturizzata del modulo del canzoniere in morte, pur accogliendo testi tutti posteriori al '41 non si offre tanto come un "seguito" del macrotesto diaristico, ma piuttosto come un'ulteriore *enclave* o voluta del dilatato presente che gli fa da sfondo.

Per converso *Gli strumenti umani* è la silloge sereniana che, dal punto di vista dei modi di attualizzazione della scena diaristica, appare strutturalmente più varia. La rilevanza delle rappresentazioni *in praesentia* scende qui a poco più del 60%, mentre sono quasi il 30% le poesie organicamente improntate ad una narrazione retrospettiva (con un lieve ma significativo addensamento nell'ultima sezione, *Apparizioni o incontri*). La propensione di Sereni a riconoscere maggiore autonomia ai modi diegetici trova conferma nella sensibile riduzione cui vanno incontro, in parallelo, le sequenze narrative incorniciate dall'auto-rappresentazione in scena (soluzione tutt'altro che assente ma con un'incidenza assoluta ormai meno che dimezzata rispetto al quasi 60% dell'opera di esordio). Invece lo spicco raggiunto dai testi d'impianto presentativo, che assommano a poco meno del 10% del totale, è correlato all'inspessirsi delle armoniche più schiettamente saggistico-argomentative della poesia sereniana: in testi come *Il grande amico*, *Nel sonno*, *I versi*, è proprio il Sereni *autore* a pronunciarsi in modo immediato o quasi-immediato, mettendo in gioco l'uno o l'altro spigolo del suo sfaccettato profilo umano, intellettuale, letterario. Qui come nei testi propriamente narrativi, d'altronde, l'occasionale possibilità di non situare in modo esplicito l'atto di parola del soggetto (ciò che nel complesso avviene nel 40% dei casi), si spiega anche col fatto che quella esigenza è comunque in larga misura già soddisfatta dal valore posizionale assunto dal loro inserimento in un macrotesto diaristico in cui l'intermittente resoconto della "vicenda dell'io" è sistematicamente restituito nelle sue contrastate implicazioni con le "vicende del mondo". Non solo infatti l'impianto storico-cronologico sotteso alla studiata architettura in cinque sezioni (di cui ad ogni buon conto, nella *Nota* alla prima edizione, Sereni segnalava i termini essenziali)⁹ resta per chi legge perfettamente percepibile, a dispetto della rinuncia al supporto di un paratesto diaristico forte (che nel precedente *Diario d'Algeria* era stato determinante, invece, per ancorare l'esile piano del "racconto" lirico alla drammatica cornice della Storia). Con un

9. «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-'61 e '61-'65» (Sereni, *Poesie*, 469).

dinamismo costruttivo ancor più complesso e raffinato, adesso il riferimento a quello sfondo è attivato – all’interno dei testi e nella loro sequenza – proprio *in funzione di* e *contestualmente* a una violenta relativizzazione prospettica dell’idea di progressione temporale lineare che pure dovrebbe evocare (e che di fatto in qualche modo evoca, continua ad evocare). Già Mengaldo del resto, nella sua classica analisi della *ripetizione* come stilema-chiave¹⁰ del libro, ne sottolineava fra l’altro il valore di figura-emblema dei violenti spasmi ed effetti di inciampo che corrugano il sereniano sentimento del tempo – e che sono alla base appunto anche del contrappuntistico schema d’intreccio del macrotesto.

Rispetto a questi due esiti-limite, *Diario d’Algeria* e *Stella variabile* presentano un sistema di predilezioni compositive intermedie e a prima vista analogo. In entrambi i casi le auto-rappresentazioni in scena hanno un peso vicino all’80%, di cui grosso modo la metà complicate da ulteriori escursioni temporali (un po’ meno invero nel libro del ’47, un po’ più in quello dell’81). Simile è anche l’incidenza delle poesie memoriali-retrospettive (intorno al 12-13%) e di quelle improntate al pronunciamento immediato (intorno al 7%). Senonché, nel *Diario* tutte le occorrenze di testi narrativi o presentativi risultano concentrate nell’ultima sezione (*Il male d’Africa*), aggiunta solo nel ’65 per ospitare il terzo momento della vicenda del diario (quello dell’assillante rivisitazione memoriale dell’esperienza o non esperienza della guerra). Nelle due sezioni precedenti (*La ragazza d’Atene* e *Diario d’Algeria*) l’egemonia della rappresentazione *in praesentia* è invece analoga e anzi persino più esclusiva che in *Frontiera*. Il che, si capisce, è in parte anche un effetto dell’autonoma forza situante delle indicazioni di data e luogo che qui accompagnano sistematicamente i testi. In effetti l’adozione della forma forte del diario risponde ad una strategia di subordinazione del piano del “racconto” a quello della “storia” che è certo una soluzione un po’ ambivalente e provvisoria sul piano tecnico, ma già inscritta in quel programma di rimodulazione del paradigma lirico in cui Sereni si è ormai inoltrato. Il suo secondo libro è di fatto l’unico teso a sceneggiare una vicenda fattualmente unitaria e conseguente, dalla trama consistente e riassumibile: anche se la riconoscibilità di quel plot è assicurata, più che dall’assai problematica compiutezza dell’intermittente e largamente lacunoso *resoconto* di cui è fatta oggetto nei testi, dal sistema di riferimenti storico-contestuali disseminati nel paratesto che li inguaina: accrescendo la disponibilità del lettore a tollerarne i margini di sottinteso, non detto, reticenza e nel contempo valorizzandone la forza icastica della prevalente attenzione al dettaglio, all’episodio collaterale, al risvolto psichico-coscienziale. Con una soluzione certo più debole e artificiosa di quella attinta vent’anni dopo negli *Strumenti*, questa polarizzazione funzionale fra testo e cornice si fa d’altronde emblema, a livello strutturale, di quel senso di disassamento e sradicamento fra tempo soggettivo e tempo storico che è in fondo una delle isotopie tematiche cruciali del libro (declinata via via nella spaesata renitenza e coazione alla fuga mentale verso l’altrove dell’ufficiale in marcia «fra le schiere dei bruti»; nel sen-

10. Mengaldo 1972. Ma su questo si veda anche Scaffai 2010.

timento di limbale espulsione dal tempo del prigioniero recluso nei campi nordafricani; nella forzosa insistenza delle lancinanti emergenze memoriali nella coscienza del reduce).

Per converso *Stella variabile* è il libro sereniano in cui la naturale inclinazione del modulo diaristico a modellarsi su uno schema di progressione cronologica lineare è più violentemente sovvertita, destrutturata, sottoposta a plateali torsioni. Per la verità all'interno della prima, seconda e ultima sezione, l'effetto inerziale di intermittente continuità della "vicenda" storico-biografica dell'io, pur essendo perseguito con minore rigore e intenzionalità che in passato, non è contraddetto in modo vistoso.¹¹ In effetti le sezioni-guscio del libro si lasciano leggere senza troppi sforzi come capitoli di quello che si potrebbe definire un precoce "taccuino del vecchio" di Sereni – non tanto per i dati anagrafici dell'io personaggio, ovviamente, quanto semmai per l'atmosfera psicologica che vi si respira. L'ingresso nel libro è subito nel segno della disposizione, poi a più riprese ribadita fino a divenire quasi il motivo di fondo della zona finale del libro, alla nitida prefigurazione della propria morte (e/o specularmente, ad una contemplazione del mondo della vita come dal «belvedere di non ritorno», *Il poggio*, v. 3). A ciò si associa un generale senso di logoramento e debilitazione dell'atletismo etico-intellettuale del soggetto (di cui la stessa evidenza assunta dalla sfera degli affetti familiari e delle relazioni private, in fondo, è un segnale) e una brusca riduzione delle armoniche emotive del suo sguardo, nel segno di un sensibile incupimento. Di qui la complessiva rarefazione degli effetti di progressione e sviluppo della vicenda storico-biografica, già fortemente disturbata d'altronde, su un piano diverso, dall'inedita e diffusa carica perturbante degli episodi di movimentazione anacronica del presente scenico-lirico: che può dipendere dal carattere improvviso e violento degli scarto associativo (come nelle apparentemente incongrue irruzioni dei fantasmi della tragedia nazista in testi come *In una casa vuota* o *Lavori in corso* o, nel modo forse più plateale, *Sarà la noia*); oppure dagli effetti anamorfici del loro inserimento nella scena testuale (è il caso di certi esordi narrativi che solo in punti avanzati della poesia rivelano il proprio radicamento in un presente scenico: come accade ad esempio in *A Venezia con Biasion* o in *Verano e solstizio*), o ancora dalla reduplicazione ravvicinata e insistita di movimenti analettici-prolettici speculari, o incassati l'uno nell'altro, con un effetto di indistinzione confusiva o "loop" temporale spinti (è appunto lo schema di *Quei tuoi pensieri di calamità*, ma anche di poesie come *Ogni volta che quasi*, *Altro posto di lavoro* o *Progresso*). I più forti effetti di sconnesione del macrotesto diaristico si legano però all'anomalia irriducibile delle due sezioni centrali. Vero epicentro eccentrico del libro, il poemetto *Un posto di vacanza* (che occupa

11. Se non occasionalmente: si veda in particolare il recupero, in avvio della II sezione, della poesia *Di taglio e cucito*, ritratto in *praesentia* della moglie, mentre rammenta il giocattolo di una figlia ancora bambina (verosimilmente Giovanna, nata nel '56), che reca in calce la data «marzo '61» e infatti allude ad uno stadio della vicenda familiare dell'io personaggio largamente antecedente lo stesso bordo iniziale del libro.

integralmente o quasi la III sezione) presenta una struttura enunciativa particolarmente complessa e stratificata. Oltre che alla policentrica ma riconoscibile continuità dell'«argomento di discorso» sviluppato nei sette movimenti, esso deve la sua compattezza alla rigorosa *unità di luogo* che definisce stabilmente il fondale della rappresentazione e la posizione che vi occupa l'io. Assai più ambiguo e insidioso è invece il regime *temporale* entro cui la voce si colloca e da cui ci parla. A prima vista anch'esso appare stabilmente improntato ad una autorappresentazione *in praesentia* che incornicia tanto le bizzose volute e altalene della riflessione, quanto le sue insenature memoriali (come quella su cui si apre il I movimento) o onirico-visionarie (l'incontro-dialogo con il fantasma di Vittorini, nel V). Una prima forte anomalia si ha però nel IV movimento, dove il discorso slitta improvvisamente al passato e alla terza persona, con un vertiginoso gesto di separazione e allontanamento dell'io da sé stesso (lo «scriba» che qui appare «rintanato tra le ripe», vv. 1-2, è pur sempre lui) che di fatto rompe bruscamente l'illusione di simultaneità fra evento e racconto, postulando l'esistenza di una dimensione di ulteriorità temporale da cui la voce possa permettersi di assumere quell'atteggiamento retrospettivo. Prestando un po' d'attenzione, d'altronde, il lettore si rende conto che questa non è l'unica anomalia dell'infido *qui ed ora* su cui è strutturato il testo: di movimento in movimento (ma anche all'interno del medesimo movimento), esso sembra infatti subire una serie di più o meno marcati slittamenti modulari, non esplicitamente verbalizzati ma di fatto impliciti nell'avvicendamento delle «copie di ore lungo il fiume» (ad esempio: al notturno che chiude il movimento II, segue nel III l'incanto per i colori del paesaggio, al variare della luminosità del giorno; il riferimento ad un «venti di agosto» nel IV è seguito da quello ai «giorni di sole di un dicembre» nel VII). Certo la reale dilatazione dell'arco temporale sotteso a questo «presente apparente» non è agevolmente identificabile, ma intersecando indizi testuali e avantestuali¹² si può infine ben circoscrivere all'intervallo «1965-1971», che lo stesso Sereni appone del resto al «denso dossier» che raccoglie la maggior parte dei materiali preparatori del poemetto.¹³ Come che sia, l'effetto complessivo è davvero quello di discorso che si sviluppa in «un giorno a più livelli», comprimendo e compattando in una infida, iridescente continuità-contiguità poematica una materia testuale che conserva però un'evidente matrice lirico-diaristica.

12. Nella *Nota* all'edizione scheiwilleriana del poemetto lo stesso Sereni spiegava che la «sparatoria dei clic-clac», all'inizio del V movimento, si riferisce ad un «aggeggio acustico» diffuso fra i ragazzi italiani nell'estate del 1971 (Sereni, *Poesie*, 782). D'altronde, in una delle redazioni preparatorie del primo movimento riprodotte da Isella negli apparati del Meridiano, si leggono questi versi poi espunti: «Nemmeno questo è il punto da cui guardare / per raccontare questa storia. Quanti ne ho tentati / da quattordici anni in qua?» (*ibid.*, 739). Considerato che la voce sta rievocando alcuni episodi esplicitamente collocati nell'estate del '51, il presente da cui ci parla sarebbe qui da collocarsi nel '65.

13. Sereni, *Poesie*, 735.

Per converso la IV sezione, occupata dal breve ciclo *Traducevo Char*, infrange o contraddice l'assetto delle sezioni di "cornice" (ma anche, e anzi ancor più platealmente, la dominante poematica di quella precedente) soprattutto per effetto del criterio di tipo *seriale* che ne ispira la composizione e modella la struttura: determinandone tanto il profilo di esperimento letterario accusatamente eccentrico, rispetto al resto della produzione sereniana; quanto la marcata omogeneità interna, sul piano metrico-stilistico ma anche tematico (in particolare, come ha di recente ricostruito Scaffai, in forza della funzione di raccordo assoluta dalla penultima poesia, *Madrigale a Nefertiti*, fra le immagini legate all'episodio "biografico" del viaggio in Egitto compiuto nel '73 e la diffusa ripresa di modi, versi, paesaggi di René Char).¹⁴

Alla fine, quella che *Stella variabile* esibisce è indubbiamente una struttura anomala, spuria, per molti versi irrisolta e dissonante. Eppure il suo slogato assetto «ad arcipelago» o a «isole sonore» – secondo la suggestiva ed efficace immagine di Testa¹⁵ – non si può affatto assumere, anche a dispetto di certe dichiarazioni autoriali, come l'esito inerziale di un processo di raccolta e aggregazione di un insieme di testi o gruppi di testi (di prodotti di una attività creativa) condotto in assenza di una strategia di «organizzazione consapevole». ¹⁶ Al contrario, è indubbio che quell'eterogeneità corrisponda, «almeno in parte, [a] un elemento di poetica che va interpretato». ¹⁷ In questo senso, l'impressione è che *Stella variabile* si possa davvero leggere come l'esito estremo di un percorso di lungo periodo, come l'ultima delle tante trasformazioni dell'inquieto, mai pacificato diarismo sereniano: cioè come una sorta di *anti*-diario, di diario esplosivo, deformato o boicottato, in cui la stessa inedita disponibilità al sondaggio di forme e logiche compositive differenti (quella poematica, quella seriale), non mira tanto a proporre o tentare una *alternativa* al modulo che aveva fin qui modellato i suoi libri, ma piuttosto ad *inscenarne* plasticamente (e non solo a subirne) la crisi, il cedimento, l'impossibilità di tenuta. ¹⁸

14. Scaffai 2014, 195.

15. Testa 1999, 74.

16. La formula viene da un'intervista a cura di G. C. Ferretti pubblicata su «Rinascita», n. 42, 24 ottobre 1980, e ora trascritta in Sereni, *Poesie*, 664.

17. Scaffai 2014, 195.

18. A questo proposito si veda anche il contributo di E. Esposito, *Il silenzio della poesia*, contenuto in questo stesso volume.

Riferimenti bibliografici

Caretti 1976 = L. Caretti, *Il perpetuo 'presente' di Sereni* (1966), in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, 455-468.

Debenedetti 1984 = G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, 225-229.

Frasca 1992 = G. Frasca, *Il luogo della voce*, in D. Isella (a c. di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*. Luino, 25-26 maggio 1991, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1992, 20-31.

Giovannetti 2014 = P. Giovannetti, *Se, e come narra la poesia di Sereni*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, 43-57.

Mengaldo 1972 = P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici» 7 (1972), 19-48 [poi in Id., *La tradizione del Novecento*. Da D'Annunzio a Montale, Milano, Feltrinelli, 1975, 359-386].

Scaffai 2010 = N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*». *Effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in Sezione di italiano dell'Università di Losanna (a c. di), *Quaderno di italianistica 2010*, Pisa, ETS, 2010, 145-185.

Scaffai 2014 = N. Scaffai, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, 191-203.

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

Sereni 1998 = V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a c. di G. Raboni, introduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

Testa 1999 = E. Testa, *Il quarto libro di Sereni*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, 49-78.