

GLI ENIGMI DEL *MADRIGALE A NEFERTITI*

Stefano Versace

Ricercatore indipendente

ORCID: 0000 0001 9154 6161

ABSTRACT IT

Il *Madrigale a Nefertiti*, per il rapporto con la forma del madrigale, può essere considerato un *outlier* nelle manifestazioni dello stile di Sereni, e in particolare di quello tardo. Ma in cosa consiste davvero la peculiarità di questo testo? E in cosa l'oscurità che caratterizza *MN*? L'articolo sviluppa prima un'analisi delle strutture metriche, sintattiche, e infine poetiche, di *MN*. Di qui, identifica alcune ambiguità formali nella poesia, che successivamente tenta di spiegare attraverso una possibile eco dell'*Ulisse* di Saba e una lettera dello stesso Sereni. Infine, connette queste ipotesi all'interpretazione di Ulisse data da Horkheimer e Adorno. Il risultato di questa analisi combinata è tentare una visione complessiva dell'immaginario grammaticale dell'autore come dell'oggetto estetico rappresentato da questo enigmatico testo.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; Madrigale; Analisi strutturale; Umberto Saba; Ulisse.

TITLE

The enigmas of the *Madrigale a Nefertiti*

ABSTRACT ENG

The *Madrigal to Nefertiti*, because of its relation to the form of madrigal, can be seen as an outlier in the context of Sereni's style, even more so if we consider his later poetry. Why exactly is this text peculiar? And why can it be described as obscure? This paper first analyses its metrical, syntactic and poetic structures; then it identifies some specific formal ambiguities, which then the article tries to explain by a possible echo from a poem by Saba, *Ulysses*, as well as a letter written by Sereni himself. Finally, the article connects these hypotheses to Horkheimer's and Adorno's interpretation of the myth of Ulysses. This combined analysis results in the possibility to gain a holistic account of both the author's grammatical imagery, as well as the aesthetic object this text represents.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; Madrigal; Structural Analysis; Umberto Saba; Ulysses.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Stefano Versace è ricercatore indipendente e ricercatore onorario del Leopardi Centre presso l'Università di Birmingham. Dopo aver concluso un Dottorato di Ricerca in Storia della Lingua e Letteratura Italiana (Università di Milano), ha lavorato in diverse università in Germania e Gran Bretagna, per poi completare un PostDoc al Max-Planck-Institut di Estetica Empirica (Frankfurt). Ha scritto soprattutto di Leopardi, di teoria del metro poetico, e in particolare di analisi linguistico-teorica dell'endecasillabo e dei tredecasillabi di Montale.

Stefano Versace, *Gli enigmi del "Madrigale a Nefertiti"*, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 177-193.

DOI: 10.54103/inopera/29309

L'unità è apparenza, così come l'apparenza delle
opere d'arte è costituita dalla loro unità.¹

T.W. Adorno

1. INTRODUZIONE: LE AMBIGUITÀ DEL *MADRIGALE A NEFERTITI*²

Il *Madrigale a Nefertiti* (di qui in avanti *MN*), il VII testo del ciclo *Traducevo Char*, è un testo che diverge per diversi aspetti, molti dei quali sono stati già messi in luce dalla critica,³ dalle principali tendenze evidenti nel resto della poesia di Vittorio Sereni. *MN* può essere considerato un *outlier* in primo luogo per la brevità della sua forma, inusuale per i componimenti di Sereni (anche se non per il ciclo in cui è contenuto); per il titolo – l'unico nelle poesie dell'autore che si riferisca a una forma poetica della tradizione italiana;⁴ e, non da ultimo, per la sua oscurità, in particolare per l'assenza di un rapporto chiaro tra il testo e un'occasione biografica narrata dall'io lirico. Se pensiamo anche solo a quest'ultima peculiarità, viene in mente il giudizio di Debenedetti sul giovane Sereni, che «[p]er dirla molto alla lesta [...] è un annotatore di vicende personali, di momenti ed episodi della sua vita. Vita riconoscibile psicologicamente, nella sua precisa fisionomia sentimentale e sociale».⁵ L'occasione, il pensiero se vogliamo, che dà origine a questo testo è qui invece tutt'altro che precisa, nella sua fisionomia sentimentale come in quella sociale. Ecco di seguito il testo nella sua versione edita:

(1) *Madrigale a Nefertiti*

Dove sarà con chi starà il sorriso
che se mi tocca sembra
sapere tutto di me
passato futuro ma ignora il presente
5 se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dune

¹ THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 1970, p. 513.

² Questo articolo deve molto a due revisori anonimi, i cui commenti lo hanno notevolmente migliorato; alla Fondazione Antonio e Marietta Rossi, per il supporto e il libero accesso all'archivio. A due altre persone, infine, guarda con riconoscenza questo articolo, che senza di loro non avrebbe forse mai visto la luce: penso ad alcune intuizioni di Alessia Giordano, e ai discorsi fatti con lei; e a mio padre, che molti anni fa mi fece conoscere l'*Ulisse* di Saba.

³ Come ANDREA PIASENTINI, «*La forma desiderata*». *Temporalità, sintassi e ritmo negli "Strumenti umani" e in "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, Pacini, Pisa 2023; o NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a "Stella variabile"*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-203. In quest'analisi, considero però in particolare il recentissimo contributo di ANDREA AFRIBO, «*Madrigale a Nefertiti* di Vittorio Sereni», «Giornale di Storia della Lingua Italiana», III, 2, 2024, pp. 149-161.

⁴ Come notato da ANDREA AFRIBO, «*Madrigale a Nefertiti* di Vittorio Sereni», cit., p. 154.

⁵ GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 2000, pp. 225-226.

e sponde smeraldine
- e lo ribalta su uno ieri
di incantamenti scorie fumo
10 o lo rimanda a un domani
che non m'appatterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?

A cosa pensava Sereni scrivendo questo testo? In che senso si può dire che diversi aspetti della sua forma sono oscuri?

Questo articolo si pone due obiettivi. Il primo è individuare precisamente le oscurità nel testo di *MN* attraverso un'analisi modulare e ravvicinata delle diverse strutture di *MN*: tenendo cioè per quanto possibile concettualmente separate la struttura metrica, le strutture più strettamente linguistiche (fonologica sintattica e semantica) e quelle invece poetiche e formali in generale, come può essere per esempio considerata la suddivisione in strofe di un testo. Il secondo obiettivo, conseguente al primo, è di seguire alcuni dettagli di *MN*, ipotizzando che essi possano essere più chiaramente compresi se messi in relazione con due altri testi: una poesia di Umberto Saba, *Ulisse*,⁶ e una lettera inedita dello stesso Sereni. L'ipotesi qui in gioco è che solo l'analisi strutturale di cui sopra possa mettere a fuoco le ipotizzate oscurità e ambiguità del testo, e che esse, a loro volta, possano essere chiarificate con l'accostamento al testo di Saba e alla lettera di cui sopra. Il mio argomento qui è che con questa modalità analitica mista sia possibile restituire un'immagine più completa di questo esempio dello stile tardo di Sereni.

Con *analisi strutturale* intendo specificamente un'analisi dei modi di organizzazione del materiale linguistico nel testo che dà forma alle sue strutture, nella fattispecie quelle 1) metriche, 2) linguistiche, e, infine, 3) poetiche, cioè la particolare disposizione del contenuto semantico relativamente alla forma del testo. Questa analisi è dunque *modulare* perché tenta di identificare dei fenomeni in ciascuna di queste strutture, senza assumere che in partenza questi fenomeni siano necessariamente collegati (ad esempio, la rappresentazione della complessità metrica non viene in questa prospettiva intesa a priori come determinata dalla complessità sintattica, o semantica, e così via).⁷ Nella stessa maniera in cui, nell'analisi di un dipinto, è necessario mantenere un qualche livello di distinzione tra, poniamo, le qualità dei colori e il soggetto rappresentato per poter più precisamente descrivere le loro interazioni, la presente procedura mira a descrivere l'oggetto d'arte, in questo caso appunto il madrigale di Sereni. Il primo risultato di questa procedura analitica mira dunque a essere una visione complessiva – *un'idea* – dell'immaginario gram-

⁶ Cfr. UMBERTO SABA, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 1998, p. 556.

⁷ Seguo qui la proposta linguistico-teorica di GARY THOMS, STEFANO VERSACE, *How does the mind do literary work?*, in MARCUS CALLIES, WOLFRAN KELLER, ASTRID LOHOFER (ed.), *Bi-Directionality in the Cognitive Sciences*, John Benjamins, Amsterdam 2011, pp. 235-248.

ticale dell'autore in *MN* (liberamente seguendo un saggio di Jakobson e Colaclides);⁸ la poesia è un oggetto complesso che, sulla base dell'uso poetico del materiale linguistico, permette la comunicazione, attraverso processi inferenziali di natura pragmatica, di significati ulteriori rispetto a quelli trasmessi dalla lettera del testo. Per ricostruire questi possibili significati, e tornare *dentro* il testo per spiegarne alcuni dettagli, sarà quindi necessario portare l'analisi *fuori* di esso – fuor di metafora, seguire quindi le associazioni che le ambiguità formali di questo testo permettono.

2. ANALISI STRUTTURALE DI *MN*

Questo paragrafo propone l'applicazione del metodo analitico prospettato sopra, partendo dalla metrica. Di seguito una prima rappresentazione che elenca le misure dei singoli versi di *MN*:

(2) Analisi metrica di *MN*

	Dove sarà con chi starà il sorriso	(11 sillabo)
	che se mi tocca sembra	(7 nario)
	sapere tutto di me	(7 nario) ⁹
	passato futuro ma ignora il presente	(12 sillabo/doppio senario)
5	se tento di dirgli quali acque	(9 nario)
	per me diventa tra palmizi e dune	(11 sillabo)
	e sponde smeraldine	(7 nario)
	- e lo ribalta su uno ieri	(9 nario)
	di incantamenti scorie fumo	(9 nario/10 sillabo)
10	o lo rimanda a un domani	(8/9 nario)
	che non m'apparterrà	(7 nario)
	e di tutt'altro se gli parlo parla?	(11 sillabo)

MN si diparte dalla norma compositiva della forma del madrigale, che tradizionalmente ammetterebbe solo endecasillabi e settenari in libera alternanza, innanzitutto per la forma metrica: qui troviamo infatti, accanto agli attesi endecasillabi e settenari (per esempio al v. 1, e 2 rispettivamente), anche versi di 9 e addirittura 12 sillabe (il v. 4). Questi versi, seppure non tutti tipici della tradizione del madrigale, sembrano ruotare, per rispettiva misura e disposizione, intorno a simmetrie che fanno riferimento all'insieme del testo:

⁸ ROMAN JAKOBSON, PETER COLACLIDES, *Grammatical Imagery in Cavafy's Poem* Θυμήσου, σῶμα, «Linguistics», 20, 1966, pp. 51-66.

⁹ Notiamo che il verso, benché certamente un ottonario se considerato dal punto di vista della struttura fonologica superficiale, potrebbe anche richiamare la prassi di Sereni di evitare l'apocope vocalica che avrebbe reso il verso un perfetto settenario, come sostiene LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma 2009, p. 122. Simile ragionamento – anche se non strettamente legato all'apocope vocalica – potrebbe applicarsi ai vv. 5, 9 e 10, dove però la variabilità delle posizioni metriche potrebbe, è legata all'applicazione o meno di sinalefe.

per esempio, i primi 4 sono, in ordine, un verso più lungo, poi due relativamente più brevi, e infine ancora uno più lungo a chiudere la serie. Esattamente la stessa configurazione del segnale ripetono gli ultimi quattro versi del testo: cioè se si trattasse di un codice Morse, questo aspetto della forma del testo sarebbe rappresentabile come: + – – +. Si potrebbe obiettare che nel contesto di una metrica sostanzialmente libera, com'è quella di Sereni, l'oscillazione delle misure è attesa; ma il punto è che in *MN* l'oscillazione può essere percepita dal lettore come regolata, non casuale. Se accettiamo questa lettura, i versi discussi sopra possono essere visti come una *serie* nella forma (metrica) del segnale linguistico, che si configura come una lata simmetria strutturale – relativa cioè al testo considerato come unità.

Un'altra, pur debole, evidenza di richiamo alla struttura metrica (e formale in senso più ampio) del testo consiste nella ripetuta identità fonica delle vocali toniche terminali di alcuni versi, che potrebbe suggerire suddivisioni in gruppi interne al testo (se non suddivisioni in forme pseudostrofiche). In particolare: la stessa vocale tonica /e/ collega la sequenza di vv. 2-3-4, e la vocale /a/ collega invece il gruppo ai vv. 10-11-12. Questa disposizione di segmenti caratterizzati da identità fonica costituisce a sua volta una possibile simmetria, che coinvolge la struttura metrica: i due gruppi uniscono infatti rispettivamente i segmenti terminali di due versi più brevi (cioè i vv. 2 e 3 nel primo gruppo, e 10-11 nel secondo) seguiti da uno più lungo a chiudere (rispettivamente, i vv. 4 e 12). Un'ultima identità notevole è quella che lega le parole /dune/ e /fumo/, ai vv. 6 e 9, rispettivamente, che sono caratterizzate dalla vocale posteriore chiusa arrotondata, in entrambe vocale tonica della parola e, in entrambe, coincidente con l'ultimo accento del verso. Allo stesso modo si possono vedere come legate le parole /smeraldine/ e /ieri/, ai vv. 7 e 8, che creerebbero così un possibile schema strofico a chiasmo. Anche questo aspetto del linguaggio di *MN* può insomma costituire una simmetria che lega le strutture metriche di questi versi, che però diventa un'asimmetria relativamente al testo come unità, perché in questo caso il legame si crea fra quattro versi, e non tre, come nei gruppi evidenziati sopra. Per comodità del lettore, riporto ancora una volta il testo di *MN* nell'esempio qui sotto, evidenziando e separando però le simmetrie citate sopra:

(3) Strutture in *MN*

Dove sarà con chi starà il sorriso

che se mi tocca sEmbra
sapere tutto di mE
passato futuro ma ignora il presEnte
5 se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dUne
e sponde smeraldInE

- e lo ribalta su uno IErI
di incantamenti scorie fUmo

- 10 o lo rimanda a un domAni
che non m'appatterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?

Consideriamo ora la struttura sintattica. Il testo colpisce subito per essere costituito da un'unica macro-unità sintattica, una proposizione interrogativa. Essa contiene ed è spezzata da due proposizioni relative (ai v. 2 e v. 11) e da una proposizione parentetica (al v. 8). Se consideriamo queste tre proposizioni dipendenti come interruzioni nel segnale sintattico continuo costituito dal testo di *MN*, vediamo come esse coincidano o siano contenute nei gruppi evidenziati sopra. E, ancora, come un'ipotetica rappresentazione della struttura sintattica di *MN* ne suddivida il testo in sottogruppi, che in parte seguono la segmentazione data dalla struttura metrica, ma in parte danno luogo a suddivisioni ulteriori, cioè, in altre parole, come si ripeta il *pattern* di lata simmetria-variazione messo in luce sopra in riferimento alla struttura metrica. Per evidenziare queste divisioni nella struttura di *MN*, proviamo qui di seguito a fare una parafrasi (4a), mettendone in evidenza le principali pause sintattiche con parentesi quadre, mentre l'esempio (4b) prova a integrare la rappresentazione della suddivisione del testo in versi con la marcatura delle principali pause sintattiche, segnalando appunto ogni pausa con un *a capo*, e facendo precedere da uno spazio bianco ogni inizio di verso che coincida con una nuova testa sintattica:

(4) Parafrasi e pause sintattiche di *MN*

a. Parafrasi

[Dove sarà con chi starà il sorriso [che [se mi tocca] sembra sapere tutto di me,] [cioè il mio passato e futuro,] [ma ignora però il presente,] [se tento di dirgli quali acque per me diventa tra palmizi e dune e sponde smeraldine] [- e lo ribalta su uno ieri di incantamenti scorie fumo] [o lo rimanda a un domani [che non m'appatterrà] [e di tutt'altro [se gli parlo] parla?]

b. Pause sintattiche

[Dove sarà con chi starà il sorriso

[che

[se mi tocca] sembra sapere tutto di me,]

[passato e futuro,]

[ma ignora il presente,]

[se tento di dirGLI quali acque per me diventa tra palmizi e dune e sponde smeraldine]

[- e LO ribalta su uno ieri di incantamenti scorie fumo]

[o LO rimanda a un domani]

[che non m'appatterrà]
[e di tutt'altro
[se *GLI* parlo]
parla?]

Il testo è caratterizzato da una certa ambiguità delle strutture sintattiche, disposte asimmetricamente relativamente ai versi che le contengono. Ad esempio, al v. 5, il pronome /gli/ sembrerebbe a prima vista riferirsi al /sorriso/, ma potrebbe di principio anche riferirsi al sostantivo /*presente*/. O ancora, nell'ultimo gruppo, il soggetto della frase «e di tutt'altro se gli parlo parla?» potrebbe essere «il sorriso» ma potrebbe essere anche «il domani» (ambiguità nell'interpretazione sintattica). Per quanto riguarda invece la disposizione asimmetrica, un esempio evidente si trova nella collocazione delle tre frasi condizionali presenti nel testo: la prima «se mi tocca» è breve e incassata in un verso (2), la seconda «se tendo di dirgli...» invece si estende addirittura sul materiale linguistico contenuto in tre versi (5-7) mentre la terza «se gli parlo» torna a essere incassata in un verso, l'ultimo, e isomorfa con la prima (un caso di asimmetria relativamente all'intero testo). E questa lista potrebbe continuare: penso all'ambiguità dei pronomi, rispettivamente ai vv. 5, 8, 10, e 12, i cui riferimenti risultano, appunto, ambigui; e ancora, quella della relativa «che non m'appatterrà», che può differire nella sua interpretazione sintattica (restrittiva o appositiva) a seconda dell'interpretazione del suddetto soggetto ambiguo della frase sia, come detto sopra, «il sorriso» o «il domani». La complessità della sintassi di Sereni non è certo nuova alla critica; ed è anche vero che le ambiguità e asimmetrie evidenziate sopra potranno apparire non del tutto plausibili ad alcuni lettori. Ma voglio qui concentrarmi sul fatto che queste ambiguità nell'interpretazione sono nondimeno possibili (sono cioè un fatto relativo alla forma del testo), e interrogarmi dunque sul loro possibile significato nell'economia simbolica di *MN*: la domanda, in altre parole, è perché l'autore sceglie questo modo di parlare?

Vorrei suggerire una possibile spiegazione nell'idea che il testo abbia una latente struttura polifonica, come se in esso parlassero diverse voci, che si celano nell'apparente unità del testo. Le brevi considerazioni di cui sopra evidenziano cioè come questo testo costituisca una struttura sintattica che combina una superficiale unità – l'unica proposizione interrogativa – con una più profonda segmentazione, nonché ambiguità, delle relazioni sintattico-semantiche tra i suoi componenti. Il punto qui non è però tanto descrivere queste caratteristiche del testo di *MN*, ma mostrare come anche gli aspetti appena messi in luce suggeriscano l'idea della suddivisione del testo in gruppi, benché essi non siano necessariamente isomorfi con i gruppi derivanti dalla divisione relativa alla struttura metrica; inoltre, i sintagmi di cui il testo è composto, anche a causa dei rapporti sintattici ambigui fra loro (in riferimento soprattutto ai vv. 4, 8-9, 10-11) potrebbero essere pensati come composti da enunciazioni differenti, dietro l'apparenza di un discorso sintatticamente unitario. La coesione delle unità testuali, insomma, è solo apparente, non certa.

Il terzo aspetto che quest'analisi intende considerare è quello della struttura più generalmente poetica. Partiamo qui dalla domanda: che cos'è la forma poetica che diciamo madrigale? Nella sua versione cinquecentesca e poi parzialmente nelle sue riprese successive, il madrigale è una forma breve, idealmente o concretamente scritta per musica, ed è concepita come un testo a più voci, in cui spesso l'io lirico dialoga o riporta un dialogo immaginato.¹⁰ Se è vero che nel Novecento il madrigale ha anche preso la forma di una lirica tendenzialmente privata spesso indirizzata a una donna,¹¹ in questo caso è comunque legittimo domandarsi se Sereni non voglia alludere con questo testo anche al significato più specifico, di madrigale cioè come testo polifonico. Se pensiamo alle considerazioni raccolte durante l'analisi delle strutture metriche e sintattiche, questa ipotesi appare non implausibile, soprattutto se ammettiamo che le (due? tre?) voci non siano rese esplicite dal testo, né da alcuna convenzione grafica. Se poniamo che la suddivisione in gruppi creata dalle strutture metriche evidenziata nell'esempio (3), o quella determinata dal complesso fraseggio sintattico, discusso nell'esempio (4), siano una possibile maniera di individuare quelle voci, è perfettamente immaginabile che la forma poetica del testo alluda alla tradizione musicale polifonica del madrigale. Se così fosse, il testo metterebbe in scena un dialogo – tutto psicologico – tra le diverse facce dell'io lirico di fronte a Nefertiti piuttosto che *con lei*. Non si dimentichi che la polifonia era anche la forma in quel caso esplicita di un gruppo di testi, *Preludio e Fughe* di Umberto Saba, certamente noti a Sereni, ampiamente commentati da Debenedetti nelle sue lezioni,¹² nonché citati in una lettera di Fortini al nostro del 10 dicembre 1963:

Relazioni fra caratteri, fra conscio e subconscio, tra libertà e necessità nei comportamenti: relazioni tra simili, o tra gente della medesima classe o cultura; autoanalisi: insomma quel che si chiama determinismo psicologico. Anche *A Silvia* è “psicologica” (in quanto lirica, soggettiva, ecc. ecc.) ma le *Fughe* di Saba [...] lo sono anche in altro più specifico modo. E ciò è perché il contesto emotivo-culturale-linguistico su cui si appoggiano considera “valore” (e valore eminente) una particolare conoscenza dell'uomo e degli uomini attraverso una angolazione, un accesso privilegiato, e ha un'idea della persona dell'uomo, e del suo valore, ossia una antropologia, diversa da quella di Leopardi, che Leopardi (e con lui magari i suoi classici) non considerava “valore” o non così importante (... e, nello specifico caso del Giacomo, la tensione fra questa e la vibrazione, lo scarto minimo, il trasalimento – ben celato nella lingua – di una “psicologia” altrui, che so, gli «occhi ridenti e fuggitivi»; *mentre nel caso del Vittorio o dell'Umberto è proprio l'inverso, si parte da una intenzione di massima “privatizza” per giungere, quando si giunga, ai limiti della impersonalità*).¹³

¹⁰ Un caso analogo ma profondamente diverso è il *Madrigale* ritrovato tra le carte napoletane di Giacomo Leopardi, sul quale si può vedere STEFANO VERSACE, *Decifrare il “Madrigale” di Leopardi*, «Enthymema», 29, 2022, pp. 1-15. Il madrigale in questione comincia con il verso: «Chiedi cosa da me che nel pensiero / di me», riportando quindi un dialogo spaziotemporaneamente lontano.

¹¹ Come già segnalato da ANDREA AFRIBO, “*Madrigale a Nefertiti*” di Vittorio Sereni, cit., p.154.

¹² GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 154-155.

¹³ FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet,

Questa lettera getta una luce in qualche modo diversa sul discorso poetico di *MN*. Se Fortini ha ragione nel dire che in Sereni e Saba si vuole giungere alla massima impersonalità (e nel secondo pare Fortini tenere presente appunto soprattutto le *Fughe*), e se questi testi hanno un carattere polifonico (anche se non sempre evidente o esplicito nel caso di Sereni), e se, infine, il presente madrigale può essere considerato in effetti uno di questi, benché più nascostamente, che significato assumono le voci sfumate che riecheggerebbero davanti a Nefertiti? In altre parole, raccogliendo gli indizi testuali messi in evidenza finora, il dettato oscuro e ambiguo del testo di *MN* potrebbe essere compreso come una variazione sul tentativo di lasciar parlare nel testo poetico diverse voci, le diverse istanze della coscienza rappresentate dall'io lirico. Un ultimo indizio che sosterebbe questa interpretazione è la comparsa, in punti specifici del testo, di parole di lessico inusuale per Sereni – addirittura *hapax* come ha notato ancora Afribo:¹⁴ cioè, nel v. 7, «palmizi», «dune», e «smeraldine». Notiamo che il v. 7 è posto immediatamente dopo il centro del testo, dunque in una posizione strutturalmente connotata. Questa posizione è così caratterizzata da vocaboli stranianti che Sereni – ricordiamo qui il giudizio di De-benedetti: «un annotatore di vicende personali, di momenti ed episodi della sua vita» – offre qui al lettore. Ciò che questi vocaboli significano e connotano può essere visto come il tentativo (rappresentato come non consapevole, o ambiguo) di inglobare e nascondere nel discorso poetico di *MN* questi pensieri poetici di altri.¹⁵ Questo, se è vero, è al limite con il processo noto nella letteratura psicologica come *thought insertion*, l'includere in un discorso dei pensieri che l'io non riconosce come propri; ma al di là della fondatezza di questa ipotesi, appare ben probabile che Sereni avesse con questi pensieri una qualche, seppur problematica, connessione. Ma di chi, e quali, sarebbero questi pensieri? Qual è il loro significato possibile nel nostro madrigale?

3. ULISSE IN VILLEGGIATURA A TREMEZZO (O L'ECO DI SABA E UNA LETTERA DI SERENI)

Se le ambiguità formali messe in luce nel paragrafo precedente sono reali, e con esse anche le varie voci-pensieri del madrigale, queste costituiscono gli enigmi di Nefertiti. Questo paragrafo prova a scioglierli cercandone un'interpretazione possibile in un testo di Umberto Saba, e aiutandosi con una lettera inedita di Sereni. Cominciamo dal primo, la poesia che chiude la raccolta *Mediterranee*, uscita 1946 (il passo d'interesse per noi è in corsivo):

Macerata 2024, p. 156 (corsivi miei).

¹⁴ È ancora Afribo a mettere in luce questo scarto lessicale, come sarebbe evidenziato dall'uso di *palmizi*, *dune* e *smeraldine*. ANDREA AFRIBO, “*Madrigale a Nefertiti*” di Vittorio Sereni, cit., p. 152.

¹⁵ L'effetto descritto qui ricorda il fenomeno noto in psicologia come *thought insertion*: CHRISTOPH HOERL, *On Thought Insertion*, «Philosophy, Psychiatry, and Psychology», 8, 2-3, 2001, pp. 189-200. L'applicazione di quel fenomeno allo studio della letteratura è discussa in EILEEN JOHN, *Poetry and Directions for Thought*, «Philosophy and Literature», 37, 2, 2013, pp. 451-471. Tenendo conto di quella discussione, la domanda qui è: cosa significa dire che i pensieri (espressi in questo caso in poesia) sono di X?

(5) Saba, *Ulisse*

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
5 coperti d'alghe, scivolosi, al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo
per sfuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
10 è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.¹⁶

Notiamo innanzitutto come questa poesia riprenda vari temi preminenti nelle *Fughe* citate da Fortini nella lettera vista sopra (l'amore della vita, i costanti richiami al tempo, tra gli altri), quasi fosse quella di Ulisse in questa lirica una delle voci che compongono la struttura esplicitamente polifonica di quei testi. Ma ciò che colpisce di più chi provenga dalla lettura di *MN* sono, ovviamente, gli «[i]solotti | [...] coperti d'alghe, scivolosi, al sole *belli come smeraldi*» che appartengono, nel testo di Saba, al dolente ricordo del passato di Ulisse. Gli isolotti in questione sono nel testo, benché «belli come smeraldi», caratterizzati in maniera in fondo negativa, perché scivolosi, e pochi versi più avanti definiti come un'insidia. Ora, le «sponde smeraldine» di *MN*, che costituiscono di per sé un'espressione inusuale per Sereni, difficilmente non sono passate attraverso il ricordo di questo *Ulisse* di Saba; tanto più il sintagma è relativamente marcato, poiché smeraldine sono in poesia di solito le acque, o i prati; le sponde possono essere o di fiume o di lago o, appunto, di isole. Se questa connessione ha un qualche fondamento, allora queste «sponde smeraldine» – siano esse un ricordo consapevole o inconsapevole – sono un luogo positivo e sublime solo illusoriamente, perché sarebbero una delle tante insidie che incontra Ulisse nel corso del suo viaggio. E se queste – insieme con il sorriso di Nefertiti – appaiono in *MN* come enunciate dall'io lirico, o da una sua proiezione in un tempo diverso dall'oggi, questa enunciazione porta le tracce della figura di Ulisse, e con essa del canto – insidioso – delle Sirene, cioè del suo carattere illusorio. Solo che nel caso di *MN* è come se Ulisse prendesse la parola *insieme* al mostro che incontra nel suo viaggio per mare, e negasse in qualche modo il proprio *alter ego* lirico che presta la voce alla Nefertiti-Sirena provando a chiedersi dove sarà il suo sorriso, e lamentando «che di tutt'altro se gli parlo parla».

¹⁶ Cfr. UMBERTO SABA, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 1998, p. 556. E si veda, sempre su *Ulisse*, ma considerando anche la data, vicinissima alla lettera di Fortini discussa sopra, anche la menzione del testo in GIACOMO DEBENEDETTI, *Intermezzo*, il Saggiatore, Milano 1963, pp. 44-45.

Torneremo nel prossimo e conclusivo paragrafo sulle implicazioni di questa sovrapposizione di Ulisse con l'io lirico di *MN*. Facciamo un salto ora, sempre per mare, verso la Grecia, che merita una rapida introduzione. Il 6 settembre 1948 Sereni scrive una lettera ad Antonio Rossi, imprenditore agricolo, e soprattutto Tenente del Regio Esercito Italiano ai tempi dell'occupazione greca, cioè nel periodo di cui Sereni racconta in diversi testi raccolti nel *Diario d'Algeria*. Egli conobbe Rossi con certezza in almeno una occasione, a Milano, a casa di Giosue Bonfanti, tra il 1947 e il 1948.¹⁷ Possiamo immaginare che i due si scambiarono impressioni e ricordi sulla guerra, sulle rispettive prigionie, e appunto sulla Grecia. Rossi, subito dopo la guerra, sposò Marietta Ramphou, incontrata ad Atene durante il periodo dell'occupazione italiana. Occasione della lettera che segue sono dunque le partecipazioni di matrimonio che Rossi deve aver mandato a Sereni, che vi reagisce così (il corsivo sottolinea i passi qui di interesse):

(6) *Lettera di Vittorio Sereni ad Antonio Rossi*

Caro Rossi,

perdoni se le scrivo in ritardo e per giunta non servendomi della penna. Ero in villeggiatura a Tremezzo, ma ho ricevuto la sua partecipazione pochi minuti prima di partire per la Svizzera. Al mio ritorno ho avuto da fare e così mi sono ridotto a oggi. In quanto alla dattilografia... si scrive per farsi leggere, non le pare? E la mia scrittura, come almeno una volta avrà avuto modo di constatare, è illeggibile.

Detto questo, e ammesso che mi abbia scusato con quello spirito amichevole già dimostratomi in altra occasione, permetta che le esprima i miei rallegramenti più vivi per il recente matrimonio, del quale le dirò che ho accolto la notizia come una di *quelle poche cose lietamente coincidenti con nostri sogni, immagini, speranze*, cui ancora è dato assistere in questo *enigmatico* e rattristante spettacolo della nostra vita odierna. Come può immaginare, io ho letto dietro quelle poche righe della partecipazione, la conclusione di una storia che è stata, sia pure in un senso più generale e impreciso, una storia comune. E luoghi e paesi e creature che ci hanno largamente confortato nei periodi bui della nostra vita, soli ma squisiti fatti positivi, nella totale negatività della guerra.

Tutto questo dunque mi ha commosso, come sempre *non manca di commuovermi tutto ciò che sa di destino e di esito quasi chimerico di quei sogni, immagini, speranze* che le dicevo. Questa, mi creda, non è letteratura. I tempi mi hanno fatto sempre meno espansivo; con questo non le chiedo gratitudine per l'attuale espansività, ma tengo solo a manifestare la mia gratitudine a lei che mi ha dato modo di ricordarmi di me stesso, del migliore me stesso.

Mi auguro di rivederla un giorno o l'altro a Milano. Gradisca intanto i miei più sinceri auguri. Suo,
aff.mo Vittorio Sereni

Milano, 6 settembre 1948¹⁸

¹⁷ La storia di Antonio Rossi e dei suoi rapporti con gli intellettuali milanesi vicini a Bonfanti è raccontata in STEFANO VERSACE, *La Fondazione Beniaminowo*, «Materiali di Estetica», CUEM, Milano 2007, pp. 343-347.

¹⁸ La lettera è conservata nell'archivio della Fondazione Antonio e Marietta Rossi in Canosa di

Qui Sereni scrive che ha appreso del matrimonio di Rossi con una *ragazza di Atene* come di «una delle poche cose lietamente coincidenti con nostri sogni, immagini, speranze cui ancora è dato assistere in questo enigmatico e rattristante spettacolo della nostra vita odierna», che questo gli ha riportato «*luoghi e paesi e creature* che ci hanno largamente confortato nei periodi bui della nostra vita». In altre parole, e provando a tenere presente il testo di *MN*: il complesso degli eventi che chiamiamo *presente* è *enigmatico* (perché *di tutt'altro se gli parlo parla*, come al v. 12?) e *rattristante* (perché *non m'apparterrà*, al v. 11?), è solo il rapporto – idealmente d'amore – con un altro essere umano che può far da contrappunto a questa visione della vita. Sereni aggiunge poi che la notizia del matrimonio di Rossi lo ha commosso perché «sa di destino e di *esito quasi chimerico di quei sogni, immagini, speranze*». Intendiamoci, il Madrigale non parla né chiaramente d'amore, né nasce dall'occasione dell'esperienza comune ai due corrispondenti. Ma nel modo in cui Sereni scrive a Rossi si intravede uno sguardo che tiene insieme sia la prossimità alle circostanze con la distanza che l'autore sentiva con l'*esito*, che egli non aveva invece vissuto. Oltre al fatto che la figura femminile cui è dedicato *MN* può essere letta secondo tanti aspetti, tra tutti certamente l'amore per l'Egitto che ebbe Sereni; ma non è implausibile che quella figura riecheggi l'immagine, in qualche maniera mitologica, di una straniera, femminile e desiderabile. Leggendo insomma questa lettera dopo aver letto *MN*, il matrimonio di Rossi – «l'esito quasi chimerico di quei sogni immagini speranze» – deve essere parso a Sereni come la possibilità di un rapporto reale con un essere femminile e lontano, e così con sogni ad esso collegati. Questa idea, molti anni dopo, prenderà la forma convoluta, ambigua e pietrificata – in ultima istanza, assente – del rapporto messo in scena in *MN*. «Questa non è letteratura», dice infine Sereni, forse perché scrivendo a Rossi pensava che quel matrimonio avesse per lui qualcosa di “letterario”, o forse mitologico. In *MN* egli crea un rapporto con una donna, Nefertiti, in un testo letterario, e per di più altamente oscuro. E il testo è in qualche maniera doppiamente letterario: perché si pone come madrigale, perché riporta echi di letteratura d'altri (Saba, se accettiamo l'ipotesi tratteggiata sopra), e perché si trova nel ciclo *Traducevo Char*, dove l'unica occasione certa è appunto quella letteraria.

La lettera citata sopra fornisce quello che forse ancora mancava all'interpretazione di *MN* in quanto testo propriamente di Sereni, se si vuole tener valido il commento di Debenedetti citato in apertura: l'annotazione di vita vissuta, che in questo caso solo non è vissuta in proprio ma attraverso un lontano riferimento al mito, e una concretissima occasione altrui. In altre parole, se avvicinare *MN* all'Ulisse di Saba fornisce un contributo mitico-letterario all'interpretazione del testo, la lettera offre una prospettiva attraverso un dettaglio storico.

Puglia, e riprodotta per gentile concessione della Fondazione, nonché degli eredi di Vittorio Sereni.

Questa interpretazione combinata può fornire una motivazione alle strutture del testo, la sua forma, e anche, si vorrebbe a questo punto aggiungere, il suo fascino enigmatico. Ma è veramente enigmatico? O non si scambia forse per fascino, e sublime, qualcosa d'altro e di più oscuro? È a un ultimo dettaglio, cioè al sorriso di Nefertiti e al possibile suo rapporto con il mito *e* con la storia, che bisognerà tornare per concludere la nostra riflessione sul testo.

4. PER CONCLUDERE: IL SORRISO DI NEFERTITI

Questo articolo ha proposto, e poi provato a verificare, due ipotesi. La prima è che il testo di *MN*, volutamente costruito su delle ambiguità strutturali connesse alla struttura metrica e a quella sintattica, sia divisibile in gruppi; le ambiguità sintattiche in particolari minano dall'interno l'unitarietà del testo (ricordiamo, un'unica proposizione interrogativa) creando un effetto che potremmo definire come un miraggio di coesione; e che le ambiguità e possibili suddivisioni del testo, non esplicite, possano infine alludere alla natura polifonica inerente al madrigale. La seconda è che il testo sarebbe latamente connesso, attraverso la lettera citata sopra, anche alla «storia comune» vissuta da Sereni, cioè in senso lato alla guerra, e, tramite l'occorrenza lessicale del sintagma «sponde smeraldine», al mito di Ulisse, nella versione datane da Saba. Se la prima ipotesi si è fondata su fatti formali relativi al testo di *MN*, la seconda invece si basa su fatti che si intendono spiegati da interpretazioni, una delle quali si fonda sul procedimento dei passi paralleli.¹⁹

Per argomentare però in maniera più decisamente in favore della seconda ipotesi bisognerebbe poter spiegare o almeno motivare la presenza dell'occasione mitica *e* di quella storica in *MN* nelle loro relazioni con il motivo principale, il vero soggetto del nostro madrigale: il sorriso. Notiamo che Sereni non dice mai esplicitamente se questa espressione sia di Nefertiti o di altri (ad esempio nel caso che Nefertiti fosse uno pseudonimo, o una figura onirica, etc.). Che sia esso l'espressione sfuggente del busto conservato a Berlino lo possiamo inferire noi lettori, ma certo il testo non intende concederlo; inoltre, questo sorriso non è mai descritto, bensì sono descritte delle sue azioni in rapporto all'io lirico, sempre nella posizione di solo reagire passivamente a ciò che questo sorriso *fa*.

Torniamo ora a cercare la connessione con Ulisse, partendo però dalla lettura del poema omerico come manifestazione ancestrale della mentalità illuminista che danno Horkheimer e Adorno.²⁰ Nel capitolo di *Dialettica dell'illuminismo* dedicato a *Odisseo, o mito e illuminismo*, si legge:

¹⁹ Sul procedimento e sul suo relativo grado di incertezza si veda ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di Monica Guerra, Einaudi, Torino 2000, pp. 68-71.

²⁰ In MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1966, pp. 51-86.

Ma l'ultima tappa del viaggio [di Odisseo] vero e proprio non è un luogo di riparo [...]: è l'Ade. *Le figure* che il vagabondo avventuriero vede nella prima *nekyia* [corsivo degli autori] sono anzitutto *quelle matriarcali* bandite dalla religione della luce: dopo *la propria madre*, [...] *le eroine antichissime*. [...] La terra promessa di Odisseo non è l'arcaico regno delle immagini. Tutte le immagini finiscono per rivelargli, come ombre nel mondo dei defunti, il loro vero essere: *l'apparenza*.²¹

Seguendo i due autori, se chi parla di fronte al sorriso del nostro madrigale è Ulisse, Nefertiti qui veste il ruolo non esplicito di «eroina antichissima» o addirittura figura materna. E, sempre seguendo questa analogia, le «sponde smeraldine» non sarebbero quello che a Ulisse sembra la terra promessa, ma «l'arcaico regno delle immagini», ciò che darebbe significato all'inusuale coloritura più aulica (quindi più antica) del linguaggio di Sereni in alcuni tratti del testo. E difatti, l'Ulisse di Saba, anziano, ricorda con nostalgia le sue isole, ma dice: «oggi il mio regno è quella terra di nessuno»

Gli autori continuano poi, quando trattano della «profezia di Tiresia sulla possibile rappacificazione di Posidone» come vero «nucleo antimitologico» (e dunque preilluminista secondo il loro argomento) dell'*Odissea*, arrivando a toccare specificamente il tema qui più rilevante, il (sor)riso. Con estrema sintesi, nella profezia Odisseo deve far ridere Posidone con un equivoco, in modo *che la collera del dio si neutralizzi* (e questo motivo, notano Horkheimer e Adorno, avrebbe un parallelo in una fiaba di Grimm). E poi:

Se il riso è rimasto, fino ad oggi, il segno della violenza, l'eruzione della natura *cieca e indurita*, esso ha tuttavia in sé anche l'elemento opposto: e cioè che nel riso la cieca natura si rende conto di se stessa come tale, e si libera così della sua violenza distruttiva. [...] *Il riso è legato alla colpa della soggettività*, ma nella sospensione – che esso annuncia – del diritto, *indica anche al di là dell'irritamento*, e promette la via alla patria. E all'origine delle avventure traverso le quali la soggettività, di cui l'*Odissea* narra la preistoria, si sottrae al mondo mitico, è proprio la nostalgia.²²

Il sorriso nel nostro madrigale appare in effetti *cieco* e *indurito* – e tanto più se lo immaginiamo coincidere con quello del busto di Nefertiti. Possiede inoltre anche un potere, o un carattere, che fa pensare all'autocoscienza, ad esempio quando impedisce all'io lirico d'identificarsi con una delle tre possibili dimensioni temporali, e lo rinvia alla morte («il domani | che non m'apparterrà»). La chiave di lettura fornita da *Dialettica dell'illuminismo* nel passaggio appena citato diventa poi ancora più adatta al nostro caso quando tocca direttamente il legame tra il riso e la colpa della soggettività: il sorriso di Nefertiti esiste solo nella proposizione interrogativa di un soggetto altamente indefinito, la cui presenza e identità nel tempo sono però *legate* ad esso: «dove sarà con chi starà il sorriso

²¹ Ivi, pp. 82-83.

²² Ivi, p. 84 (dove non diversamente indicato i corsivi sono miei).

| che [...] ignora il presente | e lo ribalta su uno ieri | o lo rimanda a un domani». L'io lirico che viene naturale supporre dietro queste domande esiste solo come espresso o inferito dalle frasi in cui è suddiviso il testo, che però, come discusso sopra, manifesta una coesione in fondo molto labile. Questa voce che si supporrebbe dire io vuole dipendere, insomma, da questo sorriso, e da esso fa dipendere il rapporto tra passato, presente e futuro. E se elaboriamo il discorso di Horkheimer e Adorno, il sorriso-natura è la divinità che ha il potere di fare con il tempo ciò che vuole, e quindi anche con la fine di questo tempo, cioè con la morte. Questo potrebbe essere il significato del sorriso di Nefertiti di fronte a questa ombra di Ulisse, una delle possibili proiezioni dell'io lirico di *MN*. La natura divino-mitologica di questo sorriso sarebbe confermata anche, su linee molto prossime a quelle della *Dialettica dell'illuminismo*, da un'osservazione di Vladimir Propp: «Una principessa il cui sorriso fa sbocciare i fiori è una metafora poetica [...] Ma ciò che è ora una metafora poetica fu un tempo una questione di fede: il sorriso della divinità dell'agricoltura si pensava *riportasse in vita i morti*» (traduzione mia).²³ Ed è superfluo ricordare qui quanto il tema dei morti sia caro a Vittorio Sereni. Forse, allora, il sorriso di Nefertiti, qui, significa anche questo.²⁴

Per concludere l'analisi di questo madrigale e dei suoi enigmi non possiamo infine dimenticare che il testo allude anche a un'altra ancora forma poetica, quella dell'*ekphrasis*, la descrizione cioè in poesia di un'opera d'arte materiale. *MN* allude certamente anche a questa forma, benché qui del busto di Nefertiti non si dia certo mai, come abbondantemente discusso nel corso di questo saggio, una vera descrizione, ed esso sia dal e nel testo *lontanissimo*. In questo senso, il busto di Nefertiti è l'esatto calco negativo del *torso apollineo* di Rilke, acefalo, che «ti guarda | con occhi innumerevoli. E costringe | chi l[ò] contempli, a rinnovarsi tutto». ²⁵ In questo caso, il busto di Nefertiti, l'opera materiale, esiste. Ma esso non è nel testo, e soprattutto non *fa* nulla nel testo, se non compiere azioni molto astratte, e forse per questo motivo comprese nei periodi ipotetici della voce/voci del testo. Muto e assente, può (vuole?) solo essere l'ipotetico dedicatario di un *Madrigale da lontano*, come il testo si chiamava in una sua versione precedente.

Il poeta è un individuo che, all'interno di una comunità, si trova a dare una qualche forma ai suoi pensieri, e comunica questa forma per altri e ad altri (il riferimento è qui alla proposta di Walton).²⁶ La specifica forma linguistica (e qui il concetto di «struttura»

²³ VLADIMIR PROPP, *On the Comic and Laughter*, University of Toronto Press, Toronto 2009, p. 132.

²⁴ Oltre soprattutto alla bellezza, come già evidenziato, tra gli altri, da LAURA BARILE, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel "Sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, «Per leggere», 25, 2013, pp. 166-178, e dallo stesso ANDREA AFRIBO, «*Madrigale a Nefertiti* di Vittorio Sereni», cit.

²⁵ Ho scelto di dare qui la traduzione di Vincenzo Errante, che Sereni aveva certamente letto. RAINER MARIA RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947, p. 289.

²⁶ KENDALL WALTON, *Thoughtwriting – in Poetry and Music*, «New Literary History», 42, 3, 2011, pp. 455-476.

equivale ad un caso particolare di «forma») di questi pensieri viene considerata, nel migliore dei casi, degna di essere *riusata*, e preservata dalla comunità (come per Lausberg e Brioschi).²⁷ In questi termini, la presente analisi ha voluto dunque provare a seguire un processo di *thoughtwriting*, attraverso *thought insertion*, come ho suggerito sopra: questo testo in particolare raccoglierebbe pensieri del suo autore ma che si connettono a immagini e pensieri di altri, più o meno lontane nel tempo. Vi è cioè un filo che tiene insieme le ambiguità e asimmetrie strutturali, e che porta a Saba e a un ricordo personale di Sereni, e questi due rimandi hanno fornito un contesto, rispettivamente, poetico e storico alla presente interpretazione. Le conseguenze di questa sono ciò che ha infine motivato la ricerca del possibile significato del *sorriso*, così prominente nel testo, eppure anch'esso così oscuro. E in un senso più lato l'articolo ha cercato di inseguire l'immaginario grammaticale, prima, e poi alcuni pensieri privati e possibili dell'autore, collegandoli a quell'immaginario. Se questo articolo ha cercato di porre questi elementi in relazione fra loro, non voleva così facendo asserire che queste relazioni abbiano agito a livello chiaramente consapevole in Sereni, cosa difficilmente verificabile; ma che dietro all'immaginario di MN possano nascondersi altri enigmi, che qui ho cercato di risolvere.

BIBLIOGRAFIA

- THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 1970.
- ANDREA AFRIBO, "Madrigale a Nefertiti" di Vittorio Sereni, «Giornale di Storia della Lingua Italiana», III, 2, 2024, pp. 149-161.
- LAURA BARILE, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel "Sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, «Per leggere», 25, 2013, pp. 166-178.
- FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, il Saggiatore, Milano 1983.
- ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di Monica Guerra, Einaudi, Torino 2000.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Intermezzo*, il Saggiatore, Milano 1972.
- ID., *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 2000.
- FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.

²⁷ HEINRICH LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München 1949, FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, il Saggiatore, Milano 1983.

- CHRISTOPH HOERL, *On Thought Insertion*, «Philosophy, Psychiatry, and Psychology», 8, 2/3, 2001, pp. 189-200.
- MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1966.
- ROMAN JAKOBSON, PETER COLACLIDES, *Grammatical Imagery in Cavafy's Poem Θυμήσου, σῶμα*, «Linguistics», 20, 1966, pp. 51-66.
- EILEEN JOHN, *Poetry and Directions for Thought*, «Philosophy and Literature», 37, 2, 2013, pp. 451-471.
- HEINRICH LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München 1949.
- ANDREA PIASENTINI, «La forma desiderata». *Temporalità, sintassi e ritmo negli "Strumenti umani" e in "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, Pacini, Pisa 2023.
- VLADIMIR PROPP, *On the Comic and Laughter*, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- RAINER M. RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947.
- UMBERTO SABA, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 1998.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a "Stella variabile"*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-203.
- VITTORIO SERENI, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 1995.
- LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma 2009.
- GARY THOMS, STEFANO VERSACE, *How does the mind do literary work?*, in MARCUS CALLIES, WOLFRAN KELLER, ASTRID LOHOFER (eds.), *Bi-Directionality in the Cognitive Sciences*, John Benjamins, Amsterdam 2011, pp. 235-248.
- STEFANO VERSACE, *La Fondazione Beniaminowo*, «Materiali di Estetica», CUEM, Milano 2007, pp. 343-347.
- ID., *Decifrare il "Madrigale" di Leopardi*, «Enthymema», 29, 2022, pp. 1-15.
- KENDALL WALTON, *Thoughtwriting – in Poetry and Music*, «New Literary History», 42, 3, 2011, pp. 455-476.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA)

© Stefano Versace