

«HAI CANTATO, NON PARLATO».

VITTORIO SERENI E LA DIZIONE D'AUTORE REGISTRATA DI
UN POSTO DI VACANZA

Mario Gerolamo Mossa

Università degli Studi di Pisa

ORCID: 0009 0002 8237 215X

ABSTRACT IT

Dopo una introduzione volta a presentare i principali problemi storici, teorici e metodologici del concetto di «dizione d'autore registrata», il saggio si focalizza su Vittorio Sereni, ricostruendo le sue esperienze più importanti nel mondo della fonografia letteraria e il suo personale rapporto con la lettura ad alta voce. Viene poi presa in esame una lettura pubblica (risalente al luglio 1967) della prima parte di *Un posto di vacanza*. Quest'ultima diventa oggetto di una analisi stilistica e performativa nel corso della quale, mediante il confronto sistematico tra versi scritti e versi letti, vengono messe in luce le principali strategie compositive e performative adottate dal poeta.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; *Un posto di vacanza*; Dizione vocale; Performance; Fonografia, Poesia.

TITLE

«You Sang, not Spoke». Vittorio Sereni and the Recorded Authorial Voice of *Un posto di vacanza*

ABSTRACT ENG

After an introduction outlining the main historical, theoretical, and methodological issues related to the concept of «recorded authorial diction», the essay focuses on Vittorio Sereni, retracing his most significant experiences in the field of literary phonography, as well as his personal relationship with poetic diction. It then examines a public recording (dating from July 1967) of the first part of *Un posto di vacanza*. This audio document becomes the subject of a stylistic and performative analysis, in which the poet's main compositional and performative strategies are brought to light through a systematic comparison between the written and the spoken text.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; *Un posto di vacanza*; Vocal Diction; Performance; Phonography; Poetry.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Mario Gerolamo Mossa (1991) è borsista di ricerca in «Letteratura italiana» all'Università di Pisa, nell'ambito del progetto PRIN *Lettere in rete: Eugenio Montale epistolografo (1915-1981)*. I suoi interessi di ricerca comprendono la poesia contemporanea italiana e angloamericana, la teoria letteraria, la filologia d'autore e la relazione tra letteratura e musica. Ha dedicato la sua tesi di dottorato al rapporto tra testo e voce nella poesia di Vittorio Sereni. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *Bob Dylan & "Like a Rolling Stone". Filologia, composizione, performance* (Mimesis).

Mario Gerolamo Mossa, «Hai cantato, non parlato». Vittorio Sereni e la dizione d'autore registrata di «*Un posto di vacanza*», «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 194-235.

DOI: 10.54103/inopera/29570

La lettura a viva voce di un testo poetico è almeno
una integrazione della lettura solitaria, fatta a tavolino
in un muto “a tu per tu” con il testo, lo anima o lo rianima,
aiuta a intenderlo meglio, a coglierne densità,
ricchezze ed echi magari non colti prima,
tanto da rasentare l’operazione critica,
e magari esserne parte
(Vittorio Sereni, *Poesia in TV*, 1979)

1. «Quando ascoltiamo Ungaretti, Montale o Pasolini leggere le loro poesie» – ha scritto uno dei nostri più importanti poeti contemporanei, Umberto Fiori – «opera e autore ci stanno di fronte, uno accanto all’altra, senza riuscire a formare un’immagine unitaria». ¹ La lettura dell’autore dovrebbe, meglio di ogni altra, illuminare il testo; e invece, «creando un effetto simile a quello di una foto a colori stampata fuori registro», essa ci restituisce l’impressione di un offuscamento, di una sovrapposizione imperfetta. L’ascoltatore è deluso. Leggendo i suoi versi davanti al pubblico, il poeta si presenta come «signor Tal dei Tali», semplice lettore tra i lettori: il nostro desiderio, in senso lato romantico, di esperire una poesia «incarnata», risolta nel corpo e nella vita del suo creatore, sarà negato da quella stessa presenza che, volente o nolente, ci aveva promesso di «essere» poesia, e non soltanto di offrircela. Eppure, resta un sospetto, i conti non tornano. Quella promessa che non può essere mantenuta non è mai neanche veramente tradita: quando un poeta legge se stesso succede sempre «qualcosa» che spiazzava l’ascoltatore, che lo invita non solo a prendere atto della dicotomia tra opera e voce, ma a chiedersi se ciò che sta sentendo possa continuare a dirsi, in qualche modo, «poesia»; e chi sia, in ultima analisi, quell’uomo che legge con gli occhi fissi sul libro o rivolti alla telecamera, dall’alto di un palcoscenico illuminato o nella penombra silenziosa di uno studio di registrazione. Forse non più, o non solo, un poeta, ma nemmeno un attore: «In questo strano teatro, la presenza dell’autore introduce un incontrollato effetto di realtà. L’attore che qui si esibisce, infatti, non è un attore. Interpreta, in un certo senso, la parte di se stesso. Ma di quale se stesso?». ² Chiunque sia l’autore alla prova della voce, il suo passaggio sembra destinato a diventare memorabile, e a restare problematico.

Le analisi presentate in questo contributo traggono spunto da una tesi di dottorato incentrata sull’ipotesi che ogni lettura d’autore possa essere considerata tanto una testimonianza storica quanto un documento letterario propriamente detto: un «autografo sonoro». Il concetto in questione, per quanto non del tutto ignoto alla musicologia, non è mai stato oggetto di studi dedicati, sebbene le dizioni registrate degli scrittori siano sempre state annoverate, fin dall’invenzione della fonografia (1877), al pari di «firme»

¹ UMBERTO FIORI, *Il Bianco e l’Augusto. Note sulla poesia in pubblico* (2002), in ID., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 108.

² Ivi, p. 118.

insostituibili ottenute dal «confronto tra un gesto corporeo e un supporto materiale»:³ «iscrizioni» di una autorità culturale socialmente legittimata ad autenticare il suo «potere» attraverso la vocalizzazione della sua interiorità.⁴ In virtù di tale privilegio, il senso comune riconosce alle letture dei poeti canonici, almeno formalmente, un valore aggiunto rispetto alle esecuzioni di qualunque altro dicitore. Ciononostante, il pubblico tende a mettere sullo stesso piano le *performance* degli attori e quelle degli autori, chiedendo ai poeti di essere ciò che non sono: di meritarsi o meno gli applausi come se il loro «mestiere» dovesse garantire, in quanto tale, la padronanza delle tecniche vocali insegnate nelle scuole di recitazione. E mentre a un «bravo» attore è solitamente perdonata la manipolazione di versi non suoi, non importa quanto noti, un autore di versi, soprattutto se poco conosciuto, sa bene che l'esito della sua esecuzione sarà determinante perché l'uditorio ritenga attendibile la sua «patente» di poeta.

All'origine di tale sbilanciamento, che contribuisce ad acuire anche oggi la differenziazione tra generi poetici «orali» e «scritti», così come la diffidenza degli studiosi di poesia

³ SIMONE DOTTO, *Voci d'archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Meltemi, Milano 2019, pp. 135-136.

⁴ Agli albori dell'età contemporanea, i presupposti di questa connessione trovano ideale corrispondenza con un breve ma significativo passaggio della *Fenomenologia dello spirito*: «Dunque, i semplici tratti della mano, così come il timbro e l'estensione della voce, intesi come determinatezza individuale del linguaggio; e ancora, il linguaggio stesso, quando riceve dalla mano un'esistenza più stabile di quella che aveva dalla voce e si fa scrittura, e segnatamente intesa nella sua determinatezza di grafia manuale – tutto questo è espressione dell'Interno» (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La fenomenologia dello spirito* (1807), a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 212). Il passo è citato anche da Dotto nell'importante capitolo «La voce dei padroni», a cui a rimando per approfondite riflessioni sulla «fonografia come tecnica culturale di identificazione» (*Voci d'archivio*, cit., pp. 121-140). Ricordo di passaggio il ben noto progetto di Thomas Edison, risalente al 1890, di sperimentare le potenzialità del fonografo registrando la voce di uomini illustri del suo tempo, tra cui non mancarono grandi poeti come Browning e Tennyson. Ma si legga anche quanto ha scritto Corrado Bologna: «La filologia dovrà tener conto, forse, in futuro, del *textus ne varietur* stabilito "a voce", su nastro, dall'autore stesso [...]. Per la prima volta, la "viva voce" di un poeta può esser chiamata a testimoniare dell'intenzione originaria, nel processo ecdotico; e d'altro canto, non aveva già il fonografo attuato uno spostamento in favore della *auctoritas* vocale, rispetto al telegrafo, il cui messaggio non la vibrazione della voce, ma la sua trascrizione lanciava a distanza?» (CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 1992, p. 133). È a partire da questo tipo di sensibilità che, già dalla fine dell'Ottocento, prima negli Stati Uniti e poi in tutto il mondo, le registrazioni di poesia inizieranno ad essere raccolte presso istituzioni accademiche e non, dando origine a preziosi archivi sonori oggi non di rado consultabili online (come è il caso, tra gli altri, di «PennSound», afferente alla prestigiosa University of Pennsylvania). Per un quadro d'insieme sulla storia degli archivi sonori di poesia, rimando almeno a: ALESSANDRO MISTRORIGO, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in LORENZO CARDILLI, STEFANO LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 81-106; VALENTINA COLONNA, *Voices of Italian Poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022. Colonna e Mistrorigo sono anche i fondatori delle collezioni digitali «VIP» e «Phonodia».

verso ogni forma di *recital*, vi è innanzitutto un paradosso storico; paradosso talmente vistoso da essere spesso sottovalutato nelle sue implicazioni e conseguenze: parallelamente alla rivoluzione fonografica, infatti, i poeti simbolisti iniziano a scrivere in versi liberi, mutando per sempre la concezione occidentale di «musicalità» poetica, e ridefinendo gli equilibri tra senso e suono entro strutture «disarmoniche» sempre più lontane dalla *claritas* come da qualsivoglia «dizione ideale». La *musique du silence* di Mallarmé si fa più assordante proprio nel momento in cui compare una tecnologia che potrebbe garantirne la riproduzione e trasmissione, dando inizio alla trasformazione del nostro mondo in una società a «oralità secondaria mediatizzata».⁵ Non possiamo approfondire oltre, ma è a partire da queste premesse che, per molti dei maggiori critici e poeti del secolo scorso e della contemporaneità, sentire i suoni della poesia significa innanzitutto contemplarli nel silenzio della pagina: «fonia» potenziale e non effettiva, «ascolto interno» e non «esterno», «endofasia» e non «esofasia».⁶

2. L'esistenza di interi *corpora* composti di «autografi sonori» è forse la manifestazione più concreta delle contraddizioni che abbiamo appena descritto, e anche per questo il naturale parallelismo con gli autografi scritti – ossia gli autografi propriamente detti – non può essere esteso oltre un certo limite. Da una parte, proprio come non ci sogneremmo mai di valutare la qualità letteraria di una scrittura d'autore sulla base di dati materiali e contingenti (come il tipo di carta o inchiostro, o come la bella o brutta grafia), allo stesso modo lo stile esecutivo di un poeta non può essere analizzato solo sulla base delle categorie estetiche più congeniali alle nostre «orecchie». Dall'altra parte, una cosa è intuire fin dal primo ascolto le peculiarità timbriche, melodiche e prosodiche di una vocalità umana, nel caso emergenti durante un «evento» di poesia, altra cosa è tentare di rapportare

⁵ Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 36-37 (ed. or. Seuil, Paris 1983).

⁶ Da suffisso greco abitualmente impiegato, nell'analisi retorica e musicale, per distinguere figuralità sonore diverse («eufonia», «cacofonia», «polifonia» etc.), il termine «fonia» inizia ad essere attestato, dal 1915 in poi, anche come sostantivo autonomo, indicante in linguistica una emissione sonora concreta e nel lessico delle telecomunicazioni («telefonía», «stereofonia», «radiofonia» etc.) una modalità di trasmissione mediatizzata. Nell'uso corrente, quindi, «fonia» rimanda sia a un suono «rappresentato» sulla pagina, sia a un suono reale, manipolato e diffuso attraverso la strumentazione fonografica. Altri due termini polisemici rilevanti per il nostro discorso sono «lettura» e «interpretazione», parole che possono essere intese tanto in un senso ermeneutico quanto in un senso performativo. Ogni dizione registrata di poesia corrisponde, in entrambe le accezioni, sia a una serie ininterrotta di fonie sia a una lettura vocale veicolante una precisa lettura critica. Sui concetti di ascolto «interno» e «esterno», vedi PAOLO GIOVANNETTI, «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Biblion, Milano 2021. Sul concetto di «endofasia», usato soprattutto in linguistica e in psicologia per intendere una percezione sonora mentale o potenziale, vedi GABRIEL BERGOUNIOUX, *Le moyen de parler*, Verdier, Paris 2004.

scientificamente queste peculiarità a delle attendibili nozioni intersoggettive di «grafia sonora» e di «parlato poetico»: questioni che meriterebbero senz'altro una trattazione indipendente, e che queste pagine non possono pretendere di risolvere.

Almeno sul piano teorico, tuttavia, una provvisoria soluzione di compromesso può essere individuata chiamando in causa la nota distinzione goodmaniana tra «arti autografe» ontologicamente «singolari» (come la pittura) e «arti allografiche» ontologicamente «multiple» (come la musica e la letteratura). Per Goodman, caratteristica tipica delle seconde è appunto la possibilità di fare riferimento a un «sistema notazionale»⁷ che consente di accertare una «identità di compitazione», ossia l'esatta equivalenza della copia all'originale (sulla base di cinque requisiti principali: indifferenza di carattere, come accade per i caratteri alfabetici e per le note musicali; disgiunzione e differenziazione semantica e sintattica dei caratteri stessi, ossia la loro natura finita e autonoma rispetto alle singole realizzazioni). In riferimento al nostro tema, potremmo dire che una lettura d'autore, al pari di ogni altra lettura, costituisce senz'altro una «copia» orale della poesia sulla pagina (o meglio una sua «attualizzazione fonetica», come ci insegna la linguistica jakobsoniana).⁸ E tuttavia, le caratteristiche proprie del «parlato poetico» richiederebbero l'adozione di un sistema tipologicamente diverso, che Goodman avrebbe definito «denso»: contrassegnato cioè non solo da caratteri finiti e stabili, ma da una infinita serie di possibilità «intermedie». Per definire le proprietà di due quadri in apparenza identici – poniamo il caso – non sarebbe sufficiente riscontrare l'identità di un dato colore in comune, ma la precisa tonalità assunta da quel colore in entrambe le opere; allo stesso modo, analizzare una esecuzione di poesia non significa soltanto verificare la pronuncia dei significanti sonori e metrici leggibili nella resa scritta, ma descrivere l'esatta funzione fonetica e fonologica acquisita da quei significanti nel corso di quella specifica attualizzazione. Nel contesto di una analisi stilistico-performativa come quella che verrà proposta qui, il problema di come definire la «grafia» vocale del poeta diventa così un problema secondario rispetto al significato veicolato dalle «fonie» nel corso della lettura: rispetto al rapporto, in altre parole, tra le scelte esecutive compiute dall'autore e i principi compositivi deducibili dal suo testo scritto.

Che cosa accade quando un poeta, offrendo i suoi versi, offre se stesso? Quali sono i suoi moventi, i suoi risultati? In che misura la sua voce fisica può contribuire alla definizione della sua voce poetica, e viceversa? E anche nel caso in cui non vi sia alcun legame, o esso non sia determinante, in che modo i modelli esecutivi messi in atto dal poeta-dicatore possono aiutarci ad indentificare quelli implicati nei versi e nei loro più o

⁷ NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, trad. it. a cura di Franco Brioschi, il Saggiatore, Milano 1998, p. 104 (ed. or. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968).

⁸ Il rimando va al celebre ROMAN JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 181-218 (ed. or. MIT Press, Cambridge 1960).

meno evidenti modelli metrici? Prima ancora di chiederci se le letture d'autore continuo o meno per lo studio letterario, occorre forse domandarsi fino a che punto i nostri strumenti teorici e metodologici siano in grado di elaborare i dati filologici e interpretativi ascoltabili in un autografo sonoro. «Evidentemente», come scrisse Franco Fortini nel suo importante saggio *La poesia ad alta voce* (1981), «fra il non-silenzio registrabile in tracce acustiche e l'apparente silenzio della pronuncia interiore (sempre percepito però come traccia sonora), c'è un'area che la ricerca deve indagare».⁹

3. Limitandoci a una prospettiva soltanto teorica, possiamo dire che l'antico mito del poeta-dicatore ha trovato espressione, in epoca post-fonografica, in tre varianti apparentemente incompatibili ma di fatto coesistenti, e non di rado combinate: (1) il «poeta-attore», che scrive innanzitutto per la pagina ma intende la lettura vocale come spettacolarizzazione pubblica; (2) il «poeta-lettore», che predilige la lettura silenziosa o al massimo una dizione «di grado zero», priva di orpelli; (3) il «poeta-cantore», che compone primariamente per la voce o comunque sempre tenendo conto di una vocalizzazione necessaria, cantata o non cantata (non di rado, la *performance* diventa qui una vera e propria metafora). In ognuna di queste tre tipologie, l'equilibrio tra il «corpo-voce» del poeta e la voce implicata nei versi è stabilito dalla funzione identitaria assegnata al momento esecutivo. Per un poeta-attore, la lettura è una recitazione a tutti gli effetti: il testo scritto diventa un pretesto per confermare l'identità del poeta come individuo storico, sia essa da intendersi nel senso reazionario-istituzionale di poeta-Vate o nel senso sovversivo di anti-poeta o poeta-rivoluzionario.¹⁰ Al polo opposto, il poeta-cantore considera l'esecuzione come uno strumento di autenticazione dei testi: il corpo dell'autore agisce qui da semplice tramite messo a disposizione dell'opera perché essa si manifesti nella sua dimensione più congeniale.¹¹

La seconda tipologia si colloca idealmente a metà strada tra la prima e la terza. Il poeta-lettore ritiene indiscutibile l'autosufficienza e l'autonomia del testo scritto e assegna alla sua voce una funzione compositiva intesa a confermare, quasi per paradosso,

⁹ FRANCO FORTINI, *La poesia ad alta voce* (1981), in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1562-1577.

¹⁰ Come accaduto, in Italia, per le declamazioni ottocentesche della triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio e per la contro-declamazione avanguardista e neoavanguardista, dalle serate futuriste alle sperimentazioni del Gruppo '63.

¹¹ Rientrano in questa tipologia tradizioni di poeti-dicatori molto diverse tra loro e solitamente collocate ai margini del canone. Il caso forse più esemplare, almeno per restare in Italia, resta senz'altro quello della poesia dialettale di autori come Delio Tessa, Giacomo Noventa e Raffaello Baldini («No' podèmo gustar le poesie, | Che ti ti-disi, e no' ti scrivi mai, | I me gà dito», recita in tal senso un componimento di Noventa). Degna di nota è anche l'usanza, comune a molti poeti-cantori, di pubblicare i testi insieme a delle vere e proprie indicazioni di lettura; Tessa, per esempio, faceva seguire alle sue poesie le cosiddette «pagine del dicatore».

questo dato. La dizione vocale, che è innanzitutto un evento privato, serve al poeta per «rileggere ascoltandosi» e verificare il grado di completezza raggiunto dai suoi versi: la loro capacità di preservare il più possibile l'intonazione impressa sulla pagina e di «decidere», in un certo senso, le scelte esecutive degli eventuali dicitori. Per i poeti-lettori, la monotonia e l'inespressività sono le uniche modalità di lettura realmente «rispettose», realmente in grado di non imprigionare l'opera dentro una sola interpretazione. Ma «mettere tra parentesi la propria voce»¹² non significa ammutolirla, e un simile stile performativo costituisce, in ultima analisi, la rappresentazione fonica di una dizione mentale: proprio per questo le esecuzioni dei poeti-lettori sono per noi le più interessanti. Volendo suscitare nell'ascoltatore il desiderio di farsi lettore e tornare alla contemplazione silenziosa, il poeta legge davanti al pubblico come se si trovasse da solo. Le sue scelte non dipendono tanto da ragioni estetiche quanto da ragioni in senso lato «filologiche»; da esigenze presumibilmente non troppo lontane dalla verifica orale privata, ammesso e non concesso che il poeta-lettore e quello propriamente detto possano ancora «riconoscersi» l'uno nell'altro. E anche se così non fosse, il discorso non cambia: i dati deducibili da un autografo sonoro di questo tipo andranno comunque valutati come interventi d'autore finalizzati primariamente alla valorizzazione del testo.

4. Non possiamo scendere nei dettagli, ma è proprio questa seconda tipologia a diventare quella dominante nella poesia europea, ponendosi in contrasto con ogni forma di declamazione e lasciando intravedere un sottile filo rosso dal *chanting* dei romantici inglesi al potere evocativo dell'indefinito sonoro leopardiano;¹³ dalla «scomparsa elocutoria» dei simbolisti francesi all'eccessivo pudore ermetico che, nei ricordi di Fortini, impose ai poeti italiani attivi negli anni Trenta una

automortificazione dell'eloquenza emotiva [...] tanto grande e di moda [...] che dir con garbo o passione i propri versi [...] quasi bastava a squalificare l'autore. Siamo stati educati a disprezzare gli attori di quel tempo – Ruggeri, Ricci, Benassi – che declamavano Dante o Carducci, Lorenzo De Medici o D'Annunzio. Posso testimoniare che il timore della sonorità dell'eloquenza e del gesto è stato, in quella generazione, così grande che Sergio Solmi, Vittorio Sereni, Mario Luzi spingevano verso l'inespressività, la depressione del porgere [...] sino a mascherare, leggendo-li, alcuni dei loro più belli endecasillabi.¹⁴

¹² UMBERTO FIORI, *Poeti con e senza bocca* (1999), in ID., *Fiori Umberto, Poeti con e senza bocca* (1999), in ID., *Scrivere con la voce. Canzone, rock, poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 135.

¹³ In epoca pre-fonografica, il precursore moderno di questa categoria è Leopardi, che da una parte intitola *Canti* la sua opera maggiore, mostrandosi estremamente sensibile, nello *Zibaldone*, al potere evocativo dell'indefinito sonoro come dell'espressività vocale, e dall'altra dedica il ventesimo dei suoi *Pensieri* alla ridicolizzazione sarcastica delle declamazioni pubbliche in uso nella sua epoca.

¹⁴ FRANCO FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., p. 1571.

Fortini non parla solo da testimone ma da protagonista, e tuttavia nel suo resoconto non è menzionato il caso, più unico che raro, di Ungaretti, di fatto il primo grande poeta italiano ad essere divenuto celebre tanto per la «tacita esecuzione vocale»¹⁵ implicata sui versi, quanto per il suo caratteristico (e tuttora discusso) stile performativo. Adottando una visione di compromesso non troppo dissimile da quella di altri due poeti «di mezzo» come Eliot e Valéry,¹⁶ Ungaretti poteva scrivere sia per la pagina sia per la voce; nella sua poetica, l'eredità del modello ermetico-simbolista non è mai in contraddizione con una enorme fiducia riposta nella tecnologia radiofonica, televisiva e discografica; con la possibilità, cioè, che l'allora nascente pubblico di massa fosse in grado di riconoscersi nei suoi versi trovando, con le parole di De Robertis, «l'estremo grado a cui è arrivata la poesia letta e, nel tempo stesso, il principio, l'embrione di una poesia che domani torni a esser detta».¹⁷ Conciliando idealmente le tre incarnazioni del poeta-dicitore, Ungaretti costruì nell'arco di un trentennio una immagine mediatica indimenticabile anche per i lettori specializzati come Aldo Menichetti: «Ungaretti che legge i suoi versi prolungando le vibranti e sottolineando le liquide può piacere o no: in ogni caso quella è la sua irripetibile voce, e sarebbe falsa fedeltà quella di chi volesse scimmiettare i modi».¹⁸

Ma Ungaretti fu appunto l'eccezione che confermava la regola e, pur mancando ricerche sistematiche sull'argomento, l'impressione è che il panorama italiano fu dominato, almeno fino agli anni Sessanta, dal paradigma del poeta-lettore. I poeti oggi canonici nati a cavallo tra i due secoli, pur restando convinti sostenitori della lettura silenziosa, si scoprirono dicitori perché il loro contesto storico e sociale rese progressivamente inevitabile la mediatizzazione della loro voce. E se autori già riconosciuti come Montale, Quasimodo o Saba fecero in tempo a recepire questo cambiamento come

¹⁵ GIANFRANCO CONTINI, *Storia dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968, p. 796.

¹⁶ Valéry e Eliot interpretarono in modo diverso la concezione musicale simbolista, ereditandone alcuni presupposti fondamentali ma difendendo, allo stesso tempo, i vantaggi della lettura ad alta voce. Valéry, che fu forse il testimone più illustre delle celebri dizioni inespressive di Mallarmé, scrisse a metà degli anni Trenta anche un breve saggio sull'argomento (*De la diction de vers* [1926]; trad. it. di Vivian Lamarque, *Sulla dizione dei versi*, in Paul Valéry, *Scritti sull'arte*, TEA, Milano 1996, pp. 81-86 [ed. or. Clubs des Libraries de France, Paris, 1962]). Quanto a Eliot, impossibile non citare almeno i due contributi fondamentali risalenti al biennio 1941-1942 (*Poetry, Speech and Music; The Music of Poetry*, in ID., *The Complete Prose of T.S. Eliot*, vol. VI, edited by D.E. Chinitz and R. Schuchard, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2017, pp. 272-286, 310-325), in cui la musicalità poetica fu notoriamente definita «una musica latente nella lingua comune di un'epoca», precisando che essa «non è mai qualcosa che esiste indipendentemente dal significato». Sia Valéry sia Eliot non mancarono, ovviamente, di registrare autografi sonori; purtroppo non esistono cataloghi ufficiali, ma numerosi materiali sono oggi attestati dal sito di collezionismo «discogs.com», a cui rimando in attesa di ricerche future.

¹⁷ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 38.

¹⁸ ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 59.

una rivitalizzazione su nuove basi della declamazione ottocentesca, per i poeti delle due generazioni successive (grossomodo da Gatto a Pasolini) il passaggio fu senz'altro più traumatico. La dizione pubblica e registrata rientrava a pieno titolo tra le «strategie di sopravvivenza» divenute necessarie non solo per ragioni economiche, ma per fare i conti con un mondo, quello del *boom*, che sembrava ormai incompatibile con una idea «forte» di lirica e che, soprattutto, aveva già originato una poesia neoavanguardista sorta proprio per denunciarne le contraddizioni.¹⁹

5. Il caso di Vittorio Sereni può essere considerato a metà strada tra il modello ungarettiano e quello montaliano. In termini strettamente stilistico-performativi, la discussa formazione ermetica o post-ermetica allontana fin da principio Sereni dal mondo della declamazione e della contro-declamazione, facendolo rientrare a pieno titolo nel paradigma del poeta-lettore italiano di matrice simbolista; svariate testimonianze, in tal senso, ci restituiscono un lettore timido, quasi impacciato e che, nei ricordi di Umberto Fiori,

messo davanti a un microfono, dava l'impressione di voler raggiungere [...] una sorta di *grado zero* dell'espressività e della "pubblicità": anche di fronte a centinaia di ascoltatori, leggeva i suoi testi a mezza voce, senza impennate di tono, con la massima naturalezza possibile, come ragionando con un solo interlocutore seduto a pochi passi da lui. Il suo pudore rasentava l'imbarazzo.²⁰

¹⁹ Vedi GUIDO MAZZONI, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria testo traduzione», 8, 2017, pp. 1-26. Montale, per esempio, pur convinto che «gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi l'abbia veduta» (*7 domande sulla poesia a Eugenio Montale*, «Nuovi argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 42-46), riflette in svariate occasioni sul rapporto tra testo e dizione. In queste preziose considerazioni, tratte da una intervista poco nota, si legge: «D: [...] Oggi, [...] i dischi ci offrono [...] la lettura a voce alta del medesimo poeta [...]». La dobbiamo vedere come un'interpretazione fra le tante possibili o come qualcosa di più?»; «R: Il fatto resta piuttosto problematico, perché può darsi che gli stessi difetti possano essere anche pregi. Per esempio, Saba era uno spaventevole dicitore delle sue poesie. Ricordo la prima volta che andai a trovarlo, nel 1925, [...] mi recitò la sua ultima poesia che ora ripeterò con la sua voce [...] "Il cane, | bianco sul bianco greto, | segue inquieto | un'ombra | la nera | ombra d'una farfalla, | che su lui gialla | volteggia". [...] saranno belli, saranno brutti questi versi, non lo so. Se li sentissi recitare da Gassman, da Albertazzi o da altri, io sarei terrificato, perché troverei che sono [...] una cattiva copia di questo straordinario originale che ho captato in quel momento. [...] Ha forse torto l'attore? Non ha torto, disgraziato, [...] Ma non ha torto neanche l'autore, purtroppo»; «D: [...] il *Meriggiare pallido e assorto* suo e quello di un attore sono la stessa cosa?»; «R: No. Certamente non sono la stessa cosa» (*L'arte di leggere: una conversazione svizzera*, a cura di Claudio Origoni e Maria Grazia Rabiolo, Interlinea, Novara 1998 [www.trax.it/eugenio_montale.htm]; u.c. 09.07.2025]).

²⁰ UMBERTO FIORI, *Il Bianco e l'Augusto*, cit., p. 111.

Ma c'è anche chi ha persino definito «sottozero» questo stile esecutivo,²¹ e non sempre in una accezione negativa, come emerge da questo breve passaggio scritto da Maurizio Cucchi nel dicembre 1982 in riferimento a un *recital* milanese contro la guerra a cui presero parte autori italiani e statunitensi, tra cui Ferlinghetti e Ginsberg:

Lo spettacolo di Milano ha avuto successo, [...] E il meglio non è venuto affatto dal gioco sempre ripetitivo e ormai stucchevole delle performance [...]. Il meglio è venuto dalla parola poetica senza trucco, che attira e affascina, coinvolge nel rito. [...] la sobrietà e l'essenzialità di Antonio Porta e Giovanni Raboni nella serata conclusiva hanno confermato l'ingenuità provinciale di coloro che ancora rimproverano ai poeti italiani (come fecero anni fa per il famigerato festival di Castelporziano) [...] di essere grigi attori impacciati e impersonali dei loro propri versi, di fronte all'abilità consumata e internazionale di altri, specie marca USA. [...] il meglio l'hanno offerto [...] proprio gli italiani, eppure non è potuto intervenire Vittorio Sereni.²²

Colpisce soprattutto che Sereni, scomparso di lì a pochi mesi e di fatto non presente all'iniziativa, sia identificato, nonostante la ferita ancora aperta di Castelporziano, come un modello ideale di poeta-lettore in contrasto con l'esibizionismo dei poeti *beat*. La sobrietà e l'essenzialità diventano i valori fondanti di una dizione inespressiva ormai riconosciuta come «italiana» e orientata a una radicale de-spettacolarizzazione che preservi l'autosufficienza del dettato. Le due principali ragioni per cui, a questa altezza temporale, Sereni è individuato come *auctoritas* assente e oggetto di imitazione da parte dei poeti più giovani, hanno però, in realtà, solo marginalmente a che vedere con la sua formazione e con la sua fama di persona riservata. Discrezione e timidezza hanno contribuito a consegnarci una immagine del Sereni uomo in parte incompatibile sia con i presupposti della sua terza e quarta fase poetica, sia con le sue concrete esperienze intermediali e fonografiche. Ricostruire la storia di queste ultime significa mettere insieme le tappe di un percorso durato oltre trent'anni, che per certi versi è stato rimosso dalla critica quanto la storia della discografia letteraria, con svariati, e in alcuni casi rilevanti, momenti di intersezione tra le due cronologie.

6. Spinto probabilmente da ragioni soprattutto economiche, a partire dall'inverno 1947 Sereni iniziò una serie di collaborazioni con la radio svizzera (allora nota come «Radio Monteceneri») che lo vedranno impegnato nei decenni a venire come autore e lettore di

²¹ DOME BULFARO, *Appunti didattici per dire poesia ora*, 2012: <www.domebulfaro.com/chi-sono/rassegna-stampa/186-un-tale-una-tale-tra-oralita-e-scritture-n-13-appunti-didattici-per-dire-poesia-ora-di-dome-bulfaro> (u.c. 09.07.2025).

²² MAURIZIO CUCCHI, *Intanto con Ferlinghetti i poeti sfidano la guerra*, «L'Unità», 18 dicembre 1982, p. 15.

lezioni letterarie, registrate e poi trasmesse o come interventi singoli (tra cui: *Autobiografia e personaggio*, 1947; *Primo incontro con Ezra Pound*, 1956; *Autoritratto*, 1956) o come episodi organizzati in veri e propri cicli (*Il pubblico della poesia*, 1947, quattro lezioni; *L'avventura e il romanzo*, 1951, sette lezioni; *Poesie come persone*, 1976, dieci lezioni). A questo «battesimo» come relatore radiofonico seguì, tra il 1952 e il 1953 e grazie alla mediazione dell'amico Bertolucci, la prima esperienza di Sereni come dicitore dei propri versi. Lo sappiamo grazie a uno scambio epistolare del dicembre 1952, da cui emerge anche lo sforzo, comune a entrambi i poeti, di sconfiggere la propria timidezza per adeguarsi allo spirito dei tempi: «Questa mattina ho dato il tuo indirizzo a [Roberto] Antonelli» – segnalava Bertolucci – «perché ti scriva per l'autobiografia del poeta, alla Rai. C'è la noia di doversi recitare (io non so come farò), ma accetta: c'è ancora qualche ragazzo cui può interessare di sentire della buona poesia». ²³ In risposta, Sereni affermava: «già [Bonaventura] Cecchi mi aveva avvertito di questa faccenda delle poesie alla Radio [...] Anche per me la cosa è imbarazzante, ma alla disinvoltura che m'è sempre mancata in queste cose bisogna pure porre rimedio, visto che gli altri non si tirano certo indietro». ²⁴ Non sappiamo né a quale programma i due si riferissero, né quali testi siano effettivamente stati letti, ma da quel momento in poi Sereni iniziò ad essere invitato come affermato poeta contemporaneo tanto alla radio svizzera quanto a quella italiana.

I primi due interventi radiofonici rilevanti rimandano entrambi al giugno 1961, quando Sereni lesse alcuni suoi componimenti in svariati programmi, tra cui il celebre *L'Approdo* (per cui Sereni aveva curato le rubriche di poesia dal 1952 al 1956). Non abbiamo il tempo di soffermarci sulla ricostruzione di tutte queste occasioni, ma basti sapere che dagli anni Sessanta in poi, e parallelamente alla radio, il poeta inizia a frequentare anche la televisione, prima solo come ospite e poi come autore, conduttore e intervistatore (il caso più eclatante è la trasmissione RSI *Lavori in corso*, ideata insieme a Grytzko Mascioni nel 1968).

In questo quadro, non stupisce che i contatti con il mondo discografico inizino già nel 1956, quando il poeta collaborò alla pubblicazione del disco *Poeti moderni letti da Vittorio Gassmann* (Fonit Cetra, CL 0426) scegliendo i testi e scrivendo una breve presentazione. Successivamente, il nome di Sereni compare a vario titolo in almeno altri quattordici dischi o cassette pubblicati tra il 1957 e il 1976, in qualità di curatore, di autore di testi recitati da altri, di direttore editoriale e ovviamente di poeta-dicitore. Questo ultimo ruolo fu ricoperto in tre occasioni principali: (1) nel 1962, con il disco *Sereni legge Sereni. Undici poesie 1954-1961*, pubblicato nella collana RCA «La loro voce, la loro opera» (17CL-4; a

²³ ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia: lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994, p. 195.

²⁴ *Ibidem*.

cura di Sergio Bardotti e Paolo Bernobini);²⁵ (2) nel 1965, con due letture (*La spiaggia* e *Città di notte*) incluse nel disco *Secondo Novecento*, capitolo finale della prestigiosa serie curata da Carlo Bo «I 30 Discolibri della Letteratura Italiana» (Nuova Accademia Disco, BLI 2024); (3) nel 1968, con il disco *Italian Poets* (Applause Productions, SP 414M), prodotto per il solo mercato americano e canadese e contenente le incisioni delle dizioni proposte da Sereni e da altri poeti italiani tra il 6 e il 9 luglio 1967 durante la «Settimana di poesia» del Festival dei Due Mondi di Spoleto.²⁶

A queste ricostruzioni si aggiunge infine che nell'ottobre 1976, quando ormai il disco letterario era considerato un oggetto desueto, fu proprio Sereni, in quanto dirigente Mondadori, a tentare di rilanciare il mercato della letteratura registrata attraverso la formula, allora tanto ambiziosa quanto innovativa, dell'«audio-libro» (non più un disco parlato ma una cassetta contenente la registrazione di un vero e proprio spettacolo, in cui alle recitazioni si accompagnavano musiche strumentali e effetti sonori). Sereni stesso fu nominato direttore della collana, che tuttavia non ottenne il successo commerciale sperato (probabilmente per gli elevati costi di produzione e di vendita) e che fu interrotta prima della fine, nonostante avesse già prodotto opere di rilievo (come il primo audiolibro italiano della *Recherche*, curato da Bertolucci). Ma l'esperimento, se non altro, recuperò un neologismo destinato a diventare d'uso comune nei decenni successivi.

7. La presentazione al disco di letture gassmaniane *Poeti moderni* (1956) è rilevante per il nostro discorso poiché la finalità didattica della recitazione viene qui giustificata da Sereni in nome di un ideale «intervocalismo» tra attore e testo:

²⁵ Si tratta di una esperienza discografica tutt'altro che secondaria, dato che per il poeta questo disco rappresentò di fatto il primo tentativo di raccogliere in una sola sede alcuni dei testi più importanti composti durante gli anni del cosiddetto «silenzio creativo»; silenzio che, come è noto, si concluse ufficialmente con la prima edizione de *Gli strumenti umani* nel 1965, ma che di fatto iniziò a «spezzarsi» già tre anni prima – anche in senso letterale – proprio con questo lavoro, considerabile a tutti gli effetti come una tappa «dimenticata» nel percorso ideativo della raccolta. Di seguito la *tracklist* originale: lato 1: *Anni dopo*; *Le sei del mattino*; *Il grande amico*; *I versi*; *Di passaggio*; *Appuntamento a ora insolita*; lato 2: *Ancora sulla strada di Zenna*; *Gli amici*; *Amsterdam*; *L'interprete*; *Volendam*.

²⁶ *Italian Poets* è il primo disco della collana *The World's Great Poets Reading at the Festival of Two Worlds*, Spoleto, Italy (Applause Productions, SP 414M, 1968). Sul lato A del disco sono raccolte le dizioni di Giuseppe Ungaretti, Nelo Risi e Mario Luzi. Sul lato B, si possono invece ascoltare le letture di Sereni e Alfonso Gatto. Queste le poesie lette dal poeta: *Il piatto piange* (SPO 1); *La pietà ingiusta* (SPO 2); *Il muro* (SPO 3); *La spiaggia* (SPO 4); *Un posto di vacanza* (I, SPO 5). Per maggiori informazioni riguardo il progetto del disco, rimando alla corrispondenza privata di Sereni citata in MARIO GEROLAMO MOSSA, «Forse non è più tempo di vacanza». *Testimonianze, traduzioni e autografi inediti dal carteggio tra Vittorio Sereni e Ariodante Marianni (1959-1982)*, su «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 9, 2024, pp. 185-238. Queste e altre dizioni, possono essere ascoltate online sulla pagina «Sereni legge Sereni» del sito dell'Archivio Vittorio Sereni di Luino: <www.archiviovittoriosereni.it/video/sereni-legge-sereni/> (u.c. 09.07.2025).

Questa non è ovviamente un'antologia né rispetto all'insieme della poesia italiana contemporanea né rispetto all'opera dei singoli autori prescelti. È semmai un felice repertorio delle predilezioni dell'interprete e soprattutto delle sue possibilità di adeguare la propria voce alla poesia là dove questa più lo sollecitava a tentare un accordo. [...] Ci piace pensare a un ascoltatore in giovane età che per pura inclinazione o inesplicabile richiamo, [...] accosti per la prima volta questi versi e questi poeti. Ecco un caso – il più semplice e lampante – in cui la voce che “dice” o, piuttosto, che partecipa, è d'aiuto forse decisivo all'intima eco che la parola scritta domanda e può raggiungere, oltre l'ascolto ma per la via di questo, facendo forza a orecchi ad altro assuefatti ed altrimenti esercitati.

«Oltre l'ascolto ma per la via di questo»: Sereni è disposto almeno in parte a mettere in dubbio il suo scetticismo giovanile e arriva a convincersi, seppur cautamente, che questo tipo di operazioni, per quanto delicate, possano conciliarsi con le disarmonie della poesia moderna. Simili riflessioni acquistano poi una rilevanza programmatica quando il poeta deve porsi problemi non diversi in rapporto alla sua stessa dizione; e infatti, nella presentazione di *Sereni legge Sereni* (1962), si legge:

In genere non ho mai amato leggere colla mia voce e sentir leggere versi miei o di altri. Non ho idee sulla dizione e detesto la “buona dizione”, che mi sembra un'astrazione e un'assurdità. Ad ascoltare versi letti o detti a voce mi sono lasciato indurre sempre di malavoglia. Non è escluso che poi, in qualche caso, ne sia stato toccato. Debbo poi dire che oggi c'è qualche attore che legge o dice versi con partecipazione e intelligenza, quando meno si preoccupa della buona dizione. Che esista un pubblico, magari largo, di persone che amano dischi di testi poetici è un fatto per me sorprendente. Mi sorprenderebbe sempre meno se potessi convincermi che si mettono in ascolto per un reale interesse al testo e non alla dizione. Bisogna dare credito a questa ipotesi per decidersi a leggere i propri versi: presupporre cioè un uditorio davvero attento. È quanto ho cercato di fare in questo caso. Naturalmente illudendomi che certi accenti, intonazioni e persino certi significati suscettibili di sfuggire o di non essere colti nella loro pienezza possano a questo modo avere tutto il rilievo da me desiderato: una specie di rivincita, tra l'altro, su un supposto lettore (nella comune accezione del termine) disattento o insensibile oppure prevenuto e ostile.

A distanza di più di dieci anni, nell'autunno 1979, la Rai commissionò privatamente a Sereni e ad altri poeti e intellettuali dei contributi intorno al tema «poesia in TV»; il saggio di Sereni, di cui resta copia anche all'archivio luinese, rimase inedito fino al 1986, quando fu pubblicato sulla rivista «Alfabeta» grazie all'intervento di Gian Carlo Ferretti. Per quanto poco noto, questo scritto è prezioso non soltanto perché costituisce l'ultima testimonianza sereniana sulla dizione mediatizzata, ma soprattutto perché può essere inteso come un vero e proprio bilancio complessivo di tutte le esperienze fonografiche fin qui ricostruite. In esso Sereni si mostra favorevole alla divulgazione audiovisiva della poesia a patto che essa sia «trattata alla pari con altri generi e forme d'espressione» e cioè che

le peculiarità comunicative dei testi non vengano banalizzate e falsificate da una spettacolarizzazione eccessiva; bisogna trovare un

punto d'equilibrio che permetta di attenuare al massimo la componente spettacolare a tutto favore di una reale partecipazione del testo da parte di chi lo trasmette e al testo da parte di chi lo recepisce. Non è questa una difesa della sacralità bensì della concretezza del testo; e a favore di questa contro l'abuso o addirittura la cancellazione perpetrata dal "personaggio", sia esso autore o attore.²⁷

Dati questi presupposti anti-elitari, anti-ideologici e anti-declamatori, il poeta si sofferma lungamente sulla componente ermeneutica delle dizioni «rispettose»,²⁸ e il contributo si conclude proponendo un vero e proprio *format* televisivo incentrato su testi particolarmente rappresentativi, non importa se moderni o antichi: «si legge la poesia prescelta, la si illustra nel suo significato letterale, fin dove possibile verso per verso [...] fatto questo, o nel fare questo, si tende a risalire a quanto sta dietro al testo [...] se ne documenta la nascita [...] e il destino»; a questo punto, «si tratta di fare opera di mediazione [...] ed è naturale che dopo aver smontato i testi stessi questi vengano rimontati e diano luogo a una seconda e conclusiva lettura».²⁹

8. Sereni riflette sulla dizione all'inizio e alla fine dell'epoca d'oro del disco letterario, e la totalità dei suoi incontri con il mondo della fonografia e dei media invita quantomeno a mettere in dubbio la sua proverbiale timidezza o diffidenza. Un luogo comune alimentato, quasi paradossalmente, dalla rilevanza quantitativa di tali esperienze, che finirono per delineare l'immagine mediatica di un grande poeta che quanto più sembrava disposto a offrirsi al suo pubblico tanto più appariva desideroso di ritirarsi nell'intimità del suo privato. In senso qualitativo, invece, le dizioni registrate testimoniano le peculiarità performative della voce dell'autore, e ci consentono di analizzare il celebre «parlato poetico» sereniano – uno dei temi più delicati e dibattuti dalla critica – tenendo conto sia delle potenzialità endofasiche dei versi scritti sia dei dati sonori desumibili dai versi pronunciati.

²⁷ VITTORIO SERENI, *Poesia in TV?* (1979), «Alfabeta», 83, aprile 1986, p. 16.

²⁸ A tal proposito, un interessante passo recita: «penso sia giusto accogliere l'opinione secondo la quale la lettura a viva voce di un testo poetico è almeno un'integrazione della lettura solitaria, fatta a tavolino in un muto "a tu per tu" con il testo»; la lettura ad alta voce «lo anima o lo rianima, aiuta ad intenderlo meglio, a coglierne densità, ricchezze ed echi magari non colti prima, tanto da rasentare l'operazione critica, e magari a esserne parte. Non mi sento d'altronde di escludere che una dizione adeguata rappresenti un avvio a un interesse che l'ascoltatore, anche occasionale, non avvertiva precedentemente in sé e che per effetto di questa "scoperta" comincia a farsi strada nella sua sensibilità» (*Ibidem*).

²⁹ *Ibidem*.

9. Numerose incisioni potrebbero essere studiate in tale prospettiva, e in questa sede prenderemo in esame un caso particolarmente significativo: la lettura della prima parte di *Un posto di vacanza* offerta a Spoleto nel luglio 1967 (da qui in avanti *SPO 5*). L'analisi verrà condotta confrontando il testo letto in quell'occasione con il testo definitivo pubblicato su *Stella variabile* (*SV* 21, I). Di conseguenza, la nostra comparazione a posteriori riguarderà, inevitabilmente, anche due distinte fasi creative: al Festival dei Due Mondi, infatti, il poeta legge a voce alta la prima parte di un componimento ancora incompiuto, che a quell'altezza temporale era stato pubblicato, con il sottotitolo *Frammento inedito*, prima su «Comma» (novembre 1966) e, pochi mesi dopo, senza nuove varianti, su «Paragone» (febbraio 1967).³⁰ L'autore vuole quindi offrire agli ascoltatori un testo ancora in buona sostanza «nuovo», conosciuto perlopiù dagli addetti ai lavori e probabilmente mai proposto durante un evento pubblico. Non solo: l'uditorio, pur prestigioso come attestano le fonti,³¹ è in gran parte internazionale e non-italofono, e pertanto non può essere particolarmente aggiornato né in materia di poesia italiana contemporanea né intorno al percorso letterario di Sereni. Un contesto molto simile a questo verrà a crearsi durante un *recital* parigino di undici anni dopo, ed è senz'altro significativo che, anche in quell'occasione, il poeta deciderà di interpretare, insieme ad altri testi, la sesta parte del componimento qui esaminato.³²

³⁰ Lo conferma anche il fatto che, prima di iniziare la dizione, Sereni legge la nota originariamente allegata al testo e riprodotta in forma quasi identica su entrambe le riviste. Grazie ai riscontri offerti dall'apparato iselliano, siamo certi che l'edizione adottata dal poeta fu quella uscita su «Paragone» (DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 780). Questa, infatti, la trascrizione della prima parte della registrazione di Spoleto: «Ci terrei a leggere adesso la prima parte di una poesia che è rimasta incompiuta (questa stesura risale a due anni fa). Siccome è stata pubblicata su una rivista con una nota, ritengo giusto leggere la nota. La poesia dovrebbe intitolarsi, quando fosse compiuta, *Un posto di vacanza*. La nota che riguarda questa parte dice: "Il testo qui presentato è solo un anticipo di un testo più esteso e non ancora ultimato. I versi che vengono citati a un certo punto '*Sereni esile mito* etc' fanno parte di un epigramma scritto da Franco Fortini nel '54 e a me noto fin da allora. Lo si legge per intero nel libro *L'ospite ingrato*, De Donato editore, Leonardo Da Vinci, Bari, 1966"».

³¹ Rimando qui all'esautiva recensione, in realtà riferita all'edizione del Festival di due anni prima del giornalista americano ROBERT NEVILLE, *A Pleiad of Poets for Spoleto*, «Chicago Tribune», 25 July 1965, p. 18; per ulteriori notizie relative alla partecipazione di Sereni, rimando ancora a MARIO GEROLAMO MOSSA, «Forse non è più tempo di vacanza». *Testimonianze, traduzioni e autografi inediti dal carteggio tra Vittorio Sereni e Ariodante Marianni (1959-1982)*, cit.

³² Trattasi dell'evento intitolato *Poètes italiens contemporains*, tenutosi al Centre Pompidou di Parigi il 5 giugno 1978 (Sereni vi partecipò insieme a Giorgio Caproni, Delfina Provenzali, Mario Luzi). Oltre a *Un posto di vacanza* (VI) Sereni lesse i seguenti testi: *Le sei del mattino*; *Viaggio all'alba*; *Niccolò*. Anche in questo caso, le dizioni possono essere ascoltate in rete: <www.centrepompidou.fr/en/ressources/media/h3nZEZV> (u.c. 09.07.2025). Stando alle ricostruzioni finora condotte, i *recital* del 1967 e del 1978 furono di fatto gli unici due eventi internazionali a cui Sereni partecipò in qualità di dicitore dei suoi versi. Non stupisce, infatti, che tanto a Spoleto quanto a Parigi le letture fossero accompagnate da traduzioni autorizzate in inglese e in francese, rispettivamente firmate da

10. Quanto detto finora ci autorizza ad estendere la riconosciuta centralità di *Un posto di vacanza* anche all'ambito apparentemente marginale della dizione d'autore pubblica, e non solo per le ricostruzioni biografiche e storiche appena esposte. In termini di analisi stilistica, infatti, l'esistenza di *SPO 5* invita a chiamare in causa una questione ben più complessa e trasversale, inerente tanto agli equilibri che regolano la struttura del testo, quanto ai non pochi studi specialistici ad essa dedicati fin dal 1972.³³ Già nel 1989, in

William F. McCormick e dai poeti André Frénaud e Claude Esteban. A differenza di *SPO 5*, la dizione parigina deriva dalla lettura della versione completa dell'opera, già uscita qualche anno prima in altre due sedi autonome, ma non ancora inclusa nel breve volume che, l'anno seguente, costituirà la prima edizione di *Stella variabile*. Questa distinzione è doverosa non solo per ragioni storiche e filologiche: a cambiare, infatti, sono anzitutto le implicazioni performative delle due dizioni in oggetto. La seconda comporta, al contrario della prima, l'intenzione di riferirsi a un testo giunto nel frattempo a piena maturazione, individuando in esso una sezione considerata adatta alle circostanze del momento, e forse già proposta in occasioni analoghe. È verosimile ritenere che Sereni non abbia mai offerto al suo pubblico una lettura integrale e consecutiva delle sette parti che compongono *Un posto di vacanza*, opera che, non solo per ragioni di lunghezza, avrebbe potuto meritare un *recital* interamente costruito intorno alla sua dizione.

³³ Il primo saggio critico specificamente dedicato a questo testo si deve al celebre, e per certi versi ancora attuale, FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, comprensivo di: "Gli strumenti umani" (1966); "Un posto di vacanza" (1972), in LUCA LENZINI (a cura di), *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 629-661; altri contributi rilevanti dello stesso decennio sono stati: GABRIELLA PALLI BARONI, "Un posto di vacanza": un'interpretazione, «Nuovi Argomenti», 50, aprile-giugno 1976, pp. 59-77; ALESSANDRO DI BERNARDI, *Gli «specchi multipli» di Vittorio Sereni. "Un posto di vacanza" e la crisi italiana degli anni Sessanta*, Flaccovio, Palermo 1978; significativo e influente, alla fine del decennio successivo, GIOVANNA GRONDA, "Un posto di vacanza" iuxta propria principia, in ROMANO LUPERINI (a cura di), *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1989; a cui seguono, negli anni Novanta e nei primi anni Duemila, le analisi di: GIANNI D'ELIA, *Per Vittorio Sereni (Rileggendo "Un posto di vacanza")*, «Poesia», 59, febbraio 1993, p. 14; FAUSTO CURI, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in "Un posto di vacanza"*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 379-412; LAURA BARILE, *Una luce mai vista. Bocca di Magra e "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Lettere Italiane», 51, 3, luglio-settembre 1999, pp. 383-404; FERNANDO BANDINI, *Il "posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «L'Erasmus», 4, luglio-agosto 2001, pp. 60-65; il capitolo di FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Il disegno profondo del posto di vacanza*, in EAD., *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 127-161; LORENZO VINCENZI, *Una lettura scolastica di "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Resine», XXIII, 87-88, 2001, pp. 81-89; LUCREZIA VINCI, *Bocca di Magra nello spazio della testualità: "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, in SIRIANA SGAVICCHIA (a cura di), *Spazi, geografie, testi*, «Studi (e testi) Italiani», 11, 2003, pp. 187-195; considerazioni rilevanti, soprattutto sulle gerarchie discorsive e sulle modalità di ascolto, sono incluse in PAOLO GIOVANNETTI, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni: un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 43-58. Tra i contributi più recenti, ricordo almeno: MARTINA TARASCO, "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni, «Per leggere», 13, 25, 2013, pp. 89-124; NICCOLÒ SCAFFAI, *Sereni-Fortini: postilla su "Un posto di vacanza"*, in ID., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 168-171; e NICCOLÒ SCAFFAI nella curatela con Francesco Diaco, *Dall'altra riva: Fortini e sereni*, ETS, Pisa 2018; SANDRO DE NOBILE, «Allacciando nome a cosa». "Un posto di vacanza" tra ironia, (impegno) e storia, in GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), *In questo mezzo sonno: Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 187-206; ELISA GAMBARO, «Sul rovescio dell'estate». Il lavoro di Sereni in "Un posto di vacanza", in ELISA GAMBARO, STE-

un noto saggio che si proponeva di ripartire dalle intuizioni di Fortini e Mengaldo per interpretare questa opera *iuxta propria principia*, Giovanna Gronda sottolineava a più riprese la «superficie enigmatica e sfuggente» di ogni sua parte costitutiva; ma lo faceva, allo stesso tempo, invitando lettori e interpreti a non lasciarsi ingannare dall'apparente autoreferenzialità del tema centrale: «la fatica o, addirittura, l'*impasse* della scrittura, dichiarata da uno scriba che parla di sé ora in prima ora in terza persona, rintanandosi tra le rive di un luogo di vacanza tra fiume e mare».³⁴

È ormai accertato da tempo che l'ideazione di *Un posto di vacanza* (non «poemetto» ma «poesia in sette parti»)³⁵ circoscrive piuttosto una fase intermedia dell'evoluzione sereniana, un momento equidistante sia dagli slanci utopici degli *Strumenti umani* sia dalla concezione di «vuoto» data per irreversibile in *Stella variabile*. Il *focus*, allora, andrà spostato primariamente sulla tensione irrisolta tra questi due poli, ossia tra una sempre più necessaria «rivelazione del negativo»,³⁶ e una paradossale e ostinata spinta affermativa; garantita, quest'ultima, dalle stesse parole dell'autore che, ancora nel 1982, affidavano alla creazione poetica la possibilità di «assorbire in qualità umana quel di più di energia, o di entusiasmo, magari di infatuazione, che a volte si riversa nella scrittura».³⁷ Un simile «recupero di energia dalla poesia alla vita»³⁸ può senz'altro aiutarci a descrivere l'effettiva acquisizione etica ed estetica implicata nella «sconfitta» dell'io di *Un posto di vacanza*,³⁹ non dobbiamo dimenticare, tuttavia, che il vero nodo della questione resta, prima dell'esito ultimo, il percorso dolorosamente intrapreso per conseguirlo. Quello stesso incontro-scontro tra istanze complementari che, interagendo ossessivamente in ognuna delle sette sezioni, identifica e rinnova di continuo i moventi e le direzioni creative del testo proprio nell'*hic et nunc* della sua composizione.

FANO GHIDINELLI (a cura di), *La poesia in archivio. Progetti autoriali e processi editoriali*, Unicopli, Milano 2019, pp. 33-57; ANDREA PIASENTINI, «Il fiotto come di fosforo». *Polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «L'ospite ingrato», 11, gennaio-giugno 2022, pp. 9-23.

³⁴ GIOVANNA GRONDA, «Un posto di vacanza» *iuxta propria principia*, cit., p. 186.

³⁵ La citazione è tratta dalla nota d'autore originalmente allegata alle edizioni su rivista e ora leggibile in DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 781.

³⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla* (1985), in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 384.

³⁷ VITTORIO SERENI, *In viaggio verso me*, intervista a cura di Domenico Porzio, «Panorama», 22 marzo 1982, p. 117.

³⁸ ALESSANDRO DI BERNARDI, *Gli «specchi multipli» di Vittorio Sereni*, cit., p. 56.

³⁹ L'idea che il soggetto di *Un posto di vacanza* finisca per lasciarsi «sommersere» dal «giorno a più livelli» è stata variamente elaborata dagli studiosi, anche dal recente contributo di ANDREA PIASENTINI, «Il fiotto come di fosforo». *Polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, cit., p. 23: «Un posto di vacanza vive della reversibilità temporale che confonde i piani spaziali e psicologici, i luoghi e la memoria delle persone che li hanno attraversati, e che inabissa il soggetto nelle sue persone: i molteplici livelli della giornata e la concavità di questa sommergono oramai l'io, che segnala il proprio annichilimento e insieme lo supera, provando ad abbandonare con questa poesia il suo posto di vacanza».

Tra le tante formulazioni proposte per descrivere questo dualismo, continua ad essere efficace quella di Fausto Curi, che nel 1999 parlò di una «vocazione diegetica» (ovvero la vicenda narrata, per l'appunto la «poesia sul posto di vacanza», I, v. 26) contrapposta a una parallela «vocazione teoretica» (il discorso metatestuale, la paura di autoreferenzialità e, si potrebbe aggiungere, dei limiti epistemologici imposti a ogni atto di scrittura).⁴⁰ Come in altri casi in tal senso meno problematici, anche qui non esiteremo a intendere tale impostazione in una chiave prettamente «fenomenologica», anche se (o forse proprio perché) essa annovera indirettamente tra i suoi scopi conoscitivi anche una verifica degli assunti banfiani assimilati in gioventù; da qui, infatti, la nota dell'autore inizialmente allegata all'edizione su rivista: «*Un posto di vacanza* [...] si porta dietro e addirittura *incorpora nel suo sviluppo* sfiducie e improvvise speranze, dubbi e aperture rispetto al suo stesso *farsi*». ⁴¹

Sulla base di premesse non dissimili, il saggio di Gronda finiva per proporre una interpretazione duplice, estesa all'opera nel suo complesso. Stando alla prima (formulata in continuità con i «mimi» a suo tempo intravisti da Fortini in molte figure della sezione *Apparizioni e incontri*),⁴² *Un posto di vacanza* è descrivibile come «una sorta di pièce poetico-teatrale in cui un personaggio si mostra e si cela passando da un crocchio all'altro di figure [...], su uno sfondo di natura ora immobile ora animata [...] nei “bagliori di freddo” [...] di un tramonto di fine agosto». Seguendo la seconda proposta, che invece tiene conto di un noto saggio di Agosti,⁴³ nell'intero componimento sarebbe ravvisabile «la “rappresentazione” di un sogno in cui noi stessi siamo immersi *ex abrupto*», e all'interno del quale «anche noi siamo chiamati ad assistere a successive apparizioni». ⁴⁴

Gli sviluppi di queste intuizioni sono decisivi per le finalità del nostro discorso:

Con l'una o con l'altra chiave di lettura questo testo rivela al di là della sua *apparente frammentarietà* una complessa ma lineare architettura. Essa si fonda su una *calcolata economia distributiva* che progetta e sospende, variamente alternandole e intrecciandole, tensioni narrative figurative e espressive attorno ad una figura maschile, colui che dice io e sdoppiandosi parla di sé, presente in tutte e sette le parti, in un rapporto ora stretto ora lasco con una comunità [...] e con un coro più indistinto di voci [...] Qui le voci umane, alternandosi a motivi musicali, alla voce dei motori e a quella dei gabbiani, formano per così dire la colonna sonora del

⁴⁰ FAUSTO CURI, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in “Un posto di vacanza”*, cit., p. 391.

⁴¹ Corsivo mio. DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 782; si veda inoltre quanto scrive ancora Curi sul rapporto tra *Un posto di vacanza* e i principi della fenomenologia: FAUSTO CURI, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in “Un posto di vacanza”*, cit., p. 397.

⁴² Cfr. FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, cit., pp. 629-661.

⁴³ STEFANO AGOSTI, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in STEFANO AGOSTI *et al.*, *La poesia di Vittorio Sereni*, Librex, Milano 1985, pp. 33-46.

⁴⁴ GIOVANNA GRONDA, *“Un posto di vacanza” iuxta propria principia*, cit., p. 190.

poemetto e sembrano vicine a realizzare quella funzione di “stimolo propulsivo” che Sereni – come Leopardi o come il suo amico Solmi – ha così spesso riconosciuto al suono di una voce dalla strada.⁴⁵

Quell'effetto di «perplesso andirivieni», nonché quella «tessitura di continuità tramata di discontinuo» di cui Zanzotto aveva parlato per commentare, prima di molti altri, il frammento del 1967,⁴⁶ sono insomma, per Gronda, risultati faticosamente raggiunti assecondando una *ratio* compositiva in sé ambivalente. Da un lato, l'intento di «ricombinare» oggetti, figure, situazioni, stati d'animo in apparenza irrelati, ambigui, imprevedibili; dall'altro, la volontà di «uniformare» questi elementi attraverso gerarchie discorsive reversibili e strategie di formalizzazione mirate, quasi per paradosso, ad assemblare una superficie letterale solo in apparenza arbitraria o «informale». In anni recenti, anche Andrea Piasentini ha sostenuto argomentazioni non troppo discordanti, affermando che, in *Un posto di vacanza*, «sul piano rappresentato spicca la frantumazione interna alla *persona* lirica» ma «su quello rappresentativo, su quello cioè della regia profonda che governa l'organizzazione testuale, la polifonia enunciativa non è caotica: piuttosto, è complessa». Per Sereni, insomma, «la messa in versi dell'esperienza passa proprio per la tramatura accurata della propria enunciazione», attraverso procedimenti di «orchestrazione vocale» costruiti sulla dialettica tra «strutture profonde e superficiali dell'enunciazione».⁴⁷

Teatralità, logica onirica, intervocalismo, diegesi, lirica, meta-testualità: tutti concetti che, pur essendo argomentati per scopi talvolta diversi, sono quasi sempre onnipresenti nei migliori studi dedicati a questa poesia. In tal senso, uno degli obiettivi principali della seguente analisi sarà proprio verificare fino a che punto tali paradigmi interpretativi potranno aiutarci a comprendere, sul piano empirico, le architetture ritmiche, stilistiche e discorsive su cui è costruito il capitolo iniziale di *Un posto di vacanza*.

11. L'analisi procederà applicando, ad ognuna delle cinque strofe che compongono la prima parte (per un totale di 59 versi), una metodologia basata sulla comparazione sistematica tra tabelle contenenti una «trascrizione endofasica» del testo definitivo (indicata con la sigla «EN») e una corrispondente «trascrizione esofasica» del testo letto a Spoleto (indicata con la sigla «ES»). EN ha per oggetto gli equilibri ritmici, accentuali e sillabici dei versi scritti e non può in nessun modo essere equiparata a una analisi metrica propriamente detta (che si pone invece scopi diversi). ES, di rimando, ha per oggetto gli stessi equilibri per come essi vengono percepiti durante una esecuzione effettiva e in

⁴⁵ *Ibidem*. Corsivi miei.

⁴⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Questioni di poesia*, «Paragone», 204, febbraio 1967, p. 111.

⁴⁷ ANDREA PIASENTINI, «*Il fiotto come di fosforo*». *Polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, cit., p. 10.

sé unica e irripetibile. In ogni tabella, i versi verranno riportati nella seconda colonna evidenziando in grassetto le sillabe recanti gli accenti forti e, nel solo caso di ES, anche le cesure prodotte dalla voce dell'autore (segnalate dalla barra singola nel punto esatto della loro occorrenza).

Le tre colonne successive, sia in EN sia in ES, rimanderanno rispettivamente: (1) all'«attacco ritmico», ossia alla prima unità ritmica del verso («I», attacco di prima o trocaico; «II», attacco di seconda o giambico; «III», attacco di terza o anapestico; «IV», attacco di quarta o dattilico); (2) al «*pattern*», ossia allo schema ritmico e accentuale del verso; quest'ultimo sarà rappresentato in due modalità parallele; la prima segnerà, tramite un numero in grassetto, il numero complessivo degli ictus presenti nel verso; la seconda indicherà, tra parentesi tonde, la sola successione delle posizioni forti corrispondenti; in EN le singole posizioni verranno trascritte l'una di seguito all'altra (e cioè senza suddivisioni interne), per potere così astrarre le sequenze di ictus presenti oggettivamente sulla pagina «prima» di qualsivoglia intervento vocalico. In ES, invece, le singole posizioni saranno riportate riproducendo anche le eventuali cesure e la loro potenziale funzione ristrutturante (in questo secondo caso, il conto delle posizioni ricomincerà dalla 1a, poiché di fatto l'ascoltatore percepisce, a partire da quel punto, l'inizio di un nuovo segmento «udito» come verso autonomo); (3) la terza colonna corrisponderà al «numero sillabico», ossia al numero complessivo delle sillabe leggibili sulla pagina scritta (nel caso di EN) o udibili in sede performativa (nel caso di ES); in modo analogo a quanto avverrà per i *pattern*, anche i numeri sillabici riportati in EN saranno privi di suddivisioni interne, laddove quelli riportati in ES potranno presentare tra parentesi, in caso di cesure, la sequenza dei gruppi sillabici in cui la voce ha frammentato un dato verso.

Occorre precisare poi che i numeri sillabici non riferiranno alcuna specifica identificazione metrica (un settenario sdrucchiolo di otto sillabe, per esempio, verrà indicato attraverso il numero «8» e non mediante soluzioni del tipo «7+»; lo stesso discorso vale per i versi ipometri e ipermetri). Lo scopo di questa strategia è, ancora una volta, garantire una maggiore fedeltà rappresentativa rispetto alle strutture empiricamente osservabili o ascoltabili.

A ciò si aggiungano le seguenti norme grafiche: (1) le eventuali sottolineature di elementi presenti in ES segneranno le differenze con EN, vale a dire le modifiche operate dalla voce del poeta sui corrispondenti elementi scritti riscontrati in endofasia; (2) le dialefi, quando rese certe dal contesto, saranno indicate tramite dieresi occorrenti sopra la vocale accentata. A scanso di equivoci, infine, è opportuno esplicitare due presupposti importanti: (1) in nessun modo una versificazione scritta può essere «modificata» da una dizione ad alta voce, che costituisce in se stessa niente di più che una «attualizzazione fonetica»; l'effetto di ogni intervento vocalico messo in evidenza in ES, pertanto, è da considerarsi soltanto provvisorio; (2) ogni ipotesi interpretativa effettuata sui dati raccolti

non implicherà mai la convinzione che il poeta sia «consapevole» dei fenomeni da lui generati nel corso della composizione o dell'esecuzione; detto questo, le scelte valutate come «istintive» non sono comunque da ritenersi «casuali», poiché possono svolgere un ruolo decisivo nel concepimento di equilibri strutturali anche molto complessi.

12. Di seguito, il testo del primo gruppo:

EN	<i>Un posto di vacanza</i> (SV 21, I, vv. 1-8)	att.	pattern	n. sillab.
1	Un giorno a più livelli, d'alta marea	II	3 (2a; 6a; 11a)	12
2	– o nella sola sfera del celeste.	IV	3 (4a; 6a; 10a)	11
3	Un giorno concavo che è prima di esistere	II	4 (2a; 4a; 8a; 12a)	14
4	sul rovescio dell' estate la chiave dell' estate .	III	4 (3a; 7a; 10a; 14a)	15
5	Di sole spoglie estive ma trionfali.	IV	3 (4a; 6a; 10a)	11
6	Così scompaiono giorno e chiave	IV	3 (4a; 7a; 9a)	10
7	nel fiotto come di fosforo	II	2 (2a; 7a)	9
8	della cosa che sprofonda in mare .	III	3 (3a; 7a; 9a)	10

Questo *incipit* non ha in sé nulla di problematico, essendo costruito essenzialmente sui modelli dell'endecasillabo *a maggiore* e del settenario; le posizioni centrali più ricorrenti, infatti, sono la sesta e la settima (quest'ultima presente in tre diverse tipologie di *pattern*).⁴⁸ Unica *variatio* esibita nella strofa è la successione dei versi 3 e 4, costruita sulla duplicazione «sbilanciata» di un settenario di partenza in soluzioni assimilabili in tutto o in parte, come spesso capita nella poesia sereniana, allo schema del martelliano. In termini di struttura verticale, questi due segmenti sono gli unici del gruppo (e i primi, a dire il vero, dell'intero componimento) a disattendere le aspettative ritmiche e sillabiche poste dai precedenti, evidenziando così ulteriormente la loro rilevanza semantica e la polarizzazione dei concetti di «giorno» e di «estate».⁴⁹

⁴⁸ Al v. 4 e al v. 7 la settima occorre in versi interpretabili come settenari ipermetri (addirittura di nove sillabe il secondo); al v. 6 e al v. 8, la settima ricompare all'interno di due endecasillabi ipometri, ed è nel primo caso connaturata, come accade di consueto, alla quarta imposta dall'attacco dattilico di un *a minore*. Questa breve ricostruzione mette in evidenza un fenomeno riscontrabile in altri luoghi del testo, ovvero l'occorrenza di una data posizione adottata come sorta di «baricentro ritmico» per rendere compatibili *pattern* tra loro anche molto diversi.

⁴⁹ Il verso 3, pur riprendendo l'attacco giambico del verso incipitario, è l'unico della strofa a non presentare un accento centrale di sesta o di settima, introducendo un ictus sull'ottava posizione che qui non può essere inteso se non come «errore consapevole», «frattura ritmica» non a caso coincidente con il predicato che segnala il trapasso temporale («è»). Una discrasia ancora più evidente, per ragioni non diverse, è generata al verso 4 dalla settima su «estate» (di fatto, la prima posizione centrale dispari dell'intero componimento). Degno di nota è inoltre il raffinato sistema di parallelismi

Non sorprende che la prima strofa letta a Spoleto confermi in buona sostanza gli equilibri endofasici appena descritti:

ES	SPO 5 (00:01 – 00:34)	att.	pattern	n. sillab.
1	Un giorno a più livelli, d'alta marea	II	3 (2a) (6a) (11a)	12 (3 + 4 + 5)
2	– o nella sola sfera del celeste.	IV	3 (4a; 6a; 10a)	11
3	Un giorno concavo che è prima di esistere	II	4 (2a; 4a) (<u>2a</u>) (<u>6a</u>)	13 (6 + 2 + 6)
4	sul rovescio dell' estate la chiave dell' estate .	III	4 (3a; 7a) (<u>2a</u> ; <u>6a</u>)	15 (8 + 7)
5	Di sole spoglie estive ma trionfali.	IV	3 (4a; 6a) (10a)	11 (7 + 4)
6	Così scompaiono giorno e chiave	IV	3 (4a) (7a) (9a)	10 (6 + 2 + 2)
7	nel fiotto come di fosforo	II	2 (2a; 7a)	9
8	della cosa che sprofonda in mare .	III	3 (3a) (7a; 9a)	10 (4 + 6)

A imporsi fin da subito è una dizione rallentata e sospesa; scandita in prevalenza su cesure che, per quanto prolungate e anche quando doppie, non mettono mai in discussione l'identità degli schemi di partenza. In tal senso, le due pause che tripartiscono il verso 1 non impediscono agli ascoltatori di riconoscere la base endecasillabica, riconfermata subito dopo con un endecasillabo canonico pronunciato senza interruzioni. L'unica scelta esecutiva in parte inaspettata, e significativa non solo per ragioni stilistiche, è non a caso la dizione dei versi 3 e 4, durante la quale le cesure servono soprattutto a cambiare le aspettative. In questo modo, si percepisce come maggiormente naturale la presenza dei secondi costituenti, intesi qui da chi ascolta come nuovi versi metricamente autonomi. A ciò si aggiunga, inoltre, che Sereni marca la pronuncia di «è» aumentando leggermente il volume, come per evidenziare la dialefe e riprodurre foneticamente la resa corsiva.

13. Nella seconda strofa, le strutture dei versi iniziano a complicarsi sensibilmente, modulando però soluzioni ritmiche già escogitate in precedenza:

e specularità che regola la relazione tra questi due versi: l'uscita sdrucchiola che accomuna le parole finali dei due segmenti costitutivi del verso 3 («concavo», «esistere») è infatti corrisposta dalle due occorrenze del termine «estate» che chiudono le due componenti del verso successivo. Speculare è invece la distribuzione delle sillabe, dato che il vuoto sillabico lasciato dal settenario ipometro del verso 3 («un giorno concavo») è in senso lato «compensato» subito dopo dal settenario ipermetro che apre il verso seguente («sul rovescio dell'estate»).

EN	<i>Un posto di vacanza (SV 21, I, vv. 9-17)</i>	<i>att.</i>	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
9	Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia	III	5 (3a; 6a; 8a; 12a; 14a)	15
10	tanto meno qui tra fiume e mare .	III	4 (3a; 5a; 7a; 9a)	10
11	Nel punto , per l'esattezza, dove un fiume entra [nel mare	II	4 (2a; 7a; 11a; 15a)	16
12	Venivano spifferi in carta dall'altra riva :	II	5 (2a; 5a; 8a; 11a; 13a)	14
13	<i>Sereni esile mito</i>	II	2 (2a; 6a)	7
14	<i>filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità</i>	I	5 (1a; 6a; 8a; 12a; 16a)	16
.....				
15	<i>Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano.</i>	I	5 (1a; 5a; 7a; 10a; 12a)	13
16	Fogli o carte non c'erano da giocare, era vero . [A mani vuote	I	7 (1a; 3a; 6a; 11a; 14a; 16a; 18a)	19
17	senza messaggio di risposta tornava dall'altra [parte il traghettatore.	IV	6 (4a; 8a; 11a; 14a; 16a; 21a)	22

Ai vv. 9-12, è il numero degli accenti ad aumentare, ricombinando le posizioni della prima strofa in soluzioni che, indipendentemente dalle divisioni suggerite dalla sintassi, richiamano il doppio settenario. Una parziale eccezione si registra però al verso 10, un endecasillabo ipometro che, pur richiamando in parte i versi 6 e 8, si contraddistingue dai modelli per la quinta su «qui», deittico in tal modo messo in risalto da questa forte «frattura» ritmica (ripresa di lì a poco sulla tematicamente affine «spifferi»). Questa tendenza all'addensamento accentuale si interrompe bruscamente in coincidenza della citazione fortiniana (vv. 13-14), a sua volta riprodotta mediante una versificazione infedele a quella originale, forse con l'intento di evocare anche visivamente la fugacità e la leggerezza del refolo improvviso.⁵⁰ Al verso 13, tale effetto è ottenuto mediante la brevità del settenario inaspettato, laddove nel verso successivo risulta acuito dall'accorciamento opposto, ossia da un *pattern* coerente con i versi iniziali e dalla compresenza di due parole tronche e astratte.

Nei tre versi successivi, entrano in gioco criteri di strutturazione ancora diversi, motivati in prima istanza dalla necessità in senso lato «teatrale» di versificare un discorso concepito per essere udito e pronunciato. Dopo il momento di silenzio rappresentato sulla pagina dalla sequenza di soli puntini,⁵¹ l'estensione del corsivo al verso 15 avverte il lettore che la citazione non è conclusa; anche in questo caso, Sereni unisce in un solo segmento due versi prima distinti, ma nel farlo crea una aspettativa ritmica che si riflette

⁵⁰ Si noti che l'effetto di accelerazione è amplificato, sul piano grafico, anche dall'assenza di virgole.

⁵¹ Mimando l'uso editoriale, i puntini servono ovviamente a indicare la porzione di testo esclusa dalla citazione (o al limite, troppo distorta dallo «spiffero» per essere udita e trascritta in modo comprensibile). Tuttavia, chi legge senza conoscere la fonte è autorizzato a pensare che si tratti di una sorta di verso «mancato» o incompiuto.

nell'attacco del verso successivo, che invece esprime il punto di vista del soggetto lirico (generando una triade di segmenti introdotti da un ictus di prima, mai comparso finora). I meccanismi intervocalici presupposti in queste soluzioni sono quindi molto intricati: Sereni riprende sì un epigramma di Fortini in cui era a sua volta citato il suo stesso sintagma «esile mito» (*Un italiano in Grecia*, v. 10, dal *Diario d'Algeria*), ma il punto è che questa manipolazione di secondo grado si manifesta simultaneamente su due piani paralleli: su quello esplicito-esteriore della citazione «udita» e trascritta in corsivo, e su quello implicito-interiore della risposta, soltanto pensata, del soggetto. La voce poetica di Fortini, per quanto distorta, si insinua così, quasi subdolamente, nella mente del poeta che legittima l'invito dell'amico a strappare il suo foglio. E la dialettica tra le due voci resta, a ben vedere, niente più che un miraggio sonoro, un dialogo che il testo rende udibile nonostante non sia mai avvenuto, poiché appunto i versi fortiniani sono trasmessi da uno «spiffero» e il «messaggio di risposta», invece di essere affidato alle mani del traghetto-tore, è trascritto unicamente nel testo.

Gli interventi messi in atto dalla voce di Sereni sono ora molto più significativi, e contribuiscono a rendere autoevidenti questi equilibri endofasici in buona parte nascosti:

ES	SPO 5 (00:36 – 01:21)	att.	pattern	n. sillab.
9	Mai la pagina bianca o meno per sé [sola invoglia	III	5 (3a) (<u>1a; 3a</u>) (<u>3a; 5a</u>)	15 (5 + 4 + 6)
10	tanto meno qui tra fiume e mare .	III	4 (3a; 5a) (<u>2a</u>) (<u>1a</u>)	10 (5 + 3 + 2)
11	Nel punto , per l'esattezza, dove un [fiume entra nel mare	II	4 (<u>2a</u>) (<u>4a</u>) (<u>3a; 7a</u>)	16 (3 + 5 + 8)
12	Venivano spifferi in carta dall' altra [riva:	II	5 (2a; 5a) (<u>2a</u>); (<u>2a; 4a</u>)	14 (7 + 2 + 5)
13	<i>Sereni</i> <i>esile</i> mito	II	2 (2a; 6a)	7 (3 + 4)
14	filo di fedeltà <i>non sempre</i> giovinanza è [verità	I	5 (1a; 6a) (<u>2a; 6a; 10a</u>)	16 (6 + 10)
.....				
15	Strappalo <i>quel</i> foglio bianco <i>che</i> tieni <i>in</i> [mano.	I	5 (1a; 5a; 7a; 10a; 12a)	13
16	Fogli o carte non c'erano da giocare, era [vero. A mani vuote	I	7 (1a; 3a; 6a; 11a) (<u>2a</u>) (<u>2a; 4a</u>)	19 (12 + 3 + 4)
17	senza messaggio di risposta tornava [dall'altra parte il traghettatore.	IV	6 (4a; 8a) (<u>2a; 5a; 7a</u>) (<u>4a</u>)	22 (9 + 8 + 5)

Nella lettura dei primi quattro versi, è confermata su nuove basi la tendenza alla tripartizione già udita nell'*incipit*, anche se in questo caso le cesure isolano soprattutto sequenze sillabico-accentuali brevi e molto brevi, rispettando il *pattern* originale anche in assenza

coda di cinque sillabe.⁵³

riadattando in parte la struttura appena vista:

EN	<i>Un posto di vacanza (SV 21, I, vv. 18-30)</i>	<i>att.</i>	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
18	Un fiume negro – aveva promesso l' amico –	II	5 (2a; 4a; 6a; 9a; 12a)	13
19	un bel fiume negro d'America.	II	3 (2a; 5a; 8a)	10
20	Questo era il dato invogliante. Opulento a fine [corsa	I	5 (1a; 4a; 7a; 10a; 14a)	15
21	Pachid ermico	III	1 (3a)	5
22	in certe ore di calma .	III	2 (3a; 6a)	7
23	Era in principio solo canne	I	3 (1a; 4a; 8a)	9
24	polver ose e, dalla foce , mare da carbon iere ...	III	4 (3a; 7a; 9a; 14a)	15

come l'endecasillabo tronco subito precedente.

prima ricoperta, ai versi 9-12, dagli accenti di seconda e di terza.

25	Chissà che di li traguardando non si allacci nome [a cosa	II	5 (2a; 5a; 8a; 12a; 16a)	17
26	...(la poesia sul posto di vacanza).	IV	3 (4a; 6a; 10a)	11
27	Invece torna a tentarmi in tanti anni quella voce	II	5 (2a; 4a; 7a; 10a; 14a)	15
28	(era un disco) di là , dall'altra riva . Nelle sere [di polvere e sete	III	7 (3a; 6a; 8a; 10a; 14a; 17a; 20a)	21
29	quasi la si toccava, gola offerta alla ferita [d'amore	I	5 (1a; 6a; 10a; 14a; 17a)	18
30	sulle acque . Non scriverò questa storia .	II	4 (2a; 4a; 7a; 10a)	11

Come in precedenza, abbiamo infatti: (1) un primo nucleo di tre versi composto da due unità doppie (verso 18 e 20) e inframezzato da un endecasillabo ipometro con quinta su «negro» (che richiama in tal senso la lontana quinta su «qui» del verso 10); (2) un secondo nucleo di versi più brevi (versi 21-23), idealmente parallelo alla citazione fortiniana, ma qui inteso a rappresentare nel ritmo l'incedere lento e sontuoso del fiume; (3) una sequenza finale (versi 24-30) che, combinando segmenti lunghi e molto lunghi, riporta al centro del discorso le meditazioni del soggetto.⁵⁴

I versi 20 e 21 svolgono una funzione simile a quella prima ricoperta dai versi 3 e 4, ossia rinnovano le aspettative ritmiche del testo; mentre però il *pattern* del secondo non verrà mai più ripreso (restando il verso più breve dell'intera prima parte), il primo costituisce di fatto una *variatio* del verso 4 e propone un modello accentuale e sillabico che ricomparirà più volte, in forme diverse, sia in questa strofa sia nella seguente.⁵⁵ Questo discorso, a ben vedere, vale in misura minore anche per altri versi circostanti, tanto che la terza sezione può essere considerata la prima costruita sia sulla ricorrenza di schemi tradizionali sia sull'emulazione istintiva di combinazioni complesse e insolite (come accade qui, in modo particolarmente evidente, tra i versi 28 e 29).⁵⁶

⁵⁴ In tal senso, si noti che i versi 28 e 29 (rispettivamente di 21 e 18 sillabe) invertono in parte i numeri sillabici dei versi 16 e 17 (rispettivamente di 19 e 22 sillabe).

⁵⁵ Da un punto di vista accentuale, la sequenza di 7a, 10a e 14a che caratterizzava lo schema del verso 4 ritorna qui, in una variante arricchita, nel verso 20 (1a; 4a; 7a; 10a; 14a), per poi ricomparire quasi identica nei versi 27 (2a; 4a; 7a; 10a; 14a), 37 e 41 (entrambi con *pattern* 1a; 5a; 7a; 10a; 14a). Ma il verso 20 eredita dal verso 4, che è appunto in origine un martelliano «sbilanciato» (8 + 7), anche lo schema sillabico, a sua volta ripreso proprio al verso 27 e, più sorprendentemente, ai versi 24 e 45, che presentano però uno schema accentuale molto diverso. Da questa casistica, senz'altro non calcolata «a tavolino» da Sereni, si evince ancora una volta la tendenza a ricombinare e uniformare descritta nel paragrafo precedente.

⁵⁶ I due versi in questione sono distinti da un sillabismo molto diverso e quasi speculare (un endecasillabo inizia il primo e una misura analoga chiude il secondo) ma, considerati come segmenti unitari, hanno in comune tre posizioni che ne certificano la compatibilità ritmica (6a, 10a e 14a). Quanto agli altri casi bisogna menzionare almeno: il verso 18 (2a; 4a; 6a; 9a; 12a), imitato molto dopo al verso 55 (4a; 6a; 9a; 14a); e il verso 19 (2a; 5a; 8a), modulato sul verso 12 (2a; 5a; 8a; 11a; 13a) e poi nuovamente variato al verso 25 (2a; 5a; 8a; 12a; 16a) e 57 (2a; 5a; 8a; 11a; 13a).

Numerosi fenomeni, in parte inaspettati, emergono nel corso della dizione, a cominciare dall'interpretazione delle varianti poi cassate che Sereni legge sulle pagine di «Paragone»:⁵⁷

ES	<i>SPO 5</i> (01:23 – 02:14)	att.	pattern	n. sillab.
18	Un fiume negro – <u>mi si era detto</u> –	II	<u>4</u> (2a; 4a) (2a; 4a)	10 (5 + 5)
19	un bel fiume negro d'America.	II	3 (2a; 5a; 8a)	10
20	Questo era il dato invogliante. [Opulento a fine corsa]	I	5 (1a; 4a; 7a) (2a; 6a)	15 (8 + 7)
21	Pachidermico	III	1 (3a)	5
22	in certe ore di calma.	III	2 (3a; 6a)	7
23	Era in principio solo canne [polverose]	I	<u>4</u> (1a; 4a; 8a; 12a)	13
24	polverose e, dalla foce , mare da [carboniere...]	IV	<u>3</u> (4a) (6a; 11a)	12
25	Forse di li traguardando potrebbe [allacciarsi nome a cosa]	I	<u>6</u> (1a; 4a; 7a) (2a; 5a; 9a)	18 (8 + 10)
26	... (la poesia sul posto di vacanza).	IV	3 (4a; 6a; 10a)	11
27	Invece torna a tentarmi in tanti anni [quella voce]	II	5 (2a; 4a; 7a) (2a) (6a)	15 (8 + 7)
28	(era un disco) di là , dall' altra riva. Nelle sere etc	III	<u>4</u> (3a) (6a) (8a; 10a)	11
29	[Nelle sere di polvere e sete] quasi la si [toccava, gola etc]	III	<u>5</u> (3a; 6a; 9a; 11a; 16a)	17
X	[gola offerta alla ferita d' amore sulle acque]	III	<u>4</u> (3a; 7a; 10a; 13a)	14
30	sulle acque . Non scriverò questa storia .	I	3 (1a; 4a) (7a)	8

In due casi interdipendenti, la voce di Sereni modifica provvisoriamente la versificazione scritta, producendo una efficace ridistribuzione accentuale e sillabica. Ciò accade la prima volta tra i versi 23 e 24, mediante la negazione dell'*enjambement* e la conseguente anticipazione di «polverose»: l'ipermetria del verso 23, prima più facilmente interpretabile in rapporto al settenario canonico del verso 22, viene estesa fino a un accento di dodicesima che richiama piuttosto la base dell'endecasillabo, percepibile anche nella versione ridotta del verso 24. L'istinto performativo del poeta tende quindi a uniformare il contesto ritmico in previsione dell'arrivo dei due endecasillabi «scritti» subito successivi (l'ipometro «potrebbe allacciarsi nome a cosa», che chiude il verso 25, e il canonico «la poesia sul posto di vacanza»).

⁵⁷ Le lezioni alternative udibili in *SPO 5*, non numerose e non particolarmente rilevanti sul piano semantico, corrispondono perfettamente a quelle registrate da Isella (*Apparato critico e documenti*, cit., p. 784) e verranno d'ora in poi sottolineate nella colonna dove è riportato il testo trascritto.

Una esigenza non dissimile origina, poco più avanti, tra i versi 28 e 30, un vero e proprio «effetto a catena» caratterizzato da interventi sempre più radicali. Posticipando, in accordo con il punto fermo, il sintagma «Nelle sere di polvere e sete», viene isolato l'endecasillabo di partenza del verso 28. Il risultante verso 29, essendo divenuto troppo lungo da leggere tutto d'un fiato, è allora privato interamente di tutta la sua parte conclusiva, generando un lungo verso senza pause («Nelle sere di polvere e sete quasi la si toccava»). Come ulteriore conseguenza, il dicitore non estende il verso successivo, ma pronuncia di fatto un verso del tutto nuovo («gola offerta alla ferita d'amore sulle acque») derivato dalla fusione dei restanti materiali sillabico-accentuali e della prima parte del verso 30. Questa serie di modifiche, orientata alla creazione di compromessi funzionali tra metrica e sintassi, non fa che evidenziare un dominio non subito evidente delle basi endecasillabiche,⁵⁸ e produce, come risultato finale, l'isolamento del segmento conclusivo («Non scriverò questa storia»). Un isolamento sia semantico sia ritmico, dato che interrompe bruscamente la strofa amplificando la forte negazione dichiarata dal soggetto e imponendo un attacco di prima (proprio sul «Non») che giunge ora tanto più inaspettato dopo le precedenti scelte esecutive.

Quanto alle due varianti lette, si può dire che la loro endofasia non si discosta eccessivamente dalla struttura delle rispettive versioni definitive: il verso 18 letto in *SPO* 5, di fatto un endecasillabo ipometro con ritmo giambico e forte cesura sintattica («Un fiume negro – mi si era detto →»), diventa in *SV* 21 un endecasillabo ipermetro caratterizzato da un secondo emistichio di tre accenti («Un fiume negro – aveva promesso l'amico →»). Da un punto di vista puramente endofasico, entrambe le soluzioni sono valide per ragioni diverse, poiché la prima si limita a riprodurre l'emistichio precedente, mentre la seconda anticipa la triade di accenti del verso 19. L'effettivo vantaggio aggiuntivo della lezione definitiva è semmai da cercarsi sul piano semantico, dato che la nuova incidentale («aveva promesso l'amico») disambigua il soggetto prima indefinito, chiarendoci che l'interlocutore è lo stesso «amico» evocato nella seconda strofa (drammatizzando peraltro l'attendibilità delle sue parole, non soltanto «dette» ma «promesse»).

La modifica apportata alla seconda variante del lungo verso 25 sembra invece motivata soprattutto da ragioni stilistiche, ossia dalla ricerca di una intonazione meno colloquiale e più propriamente lirica. La lezione originale («Forse di lì traguardando potrebbe allacciarsi nome a cosa») era in effetti maggiormente esplicativa nel suo significato letterale, ma poco coerente con il ritmo dominante della strofa (è qui abbastanza insolito, in effetti, un *pattern* di 6 ictus sillabicamente sbilanciato sulla combinazione 8 + 10). La versione corretta («Chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa») presenta senz'altro,

⁵⁸ Il verso 29 udito in *SPO* 5 deriva infatti dalla giustapposizione di un endecasillabo ipometro («Nelle sere di polvere e sete») e di un settenario («quasi la si toccava»); il verso creato dalla voce di Sereni corrisponde invece a un endecasillabo ipermetro.

nella sintassi, un tasso di figuralità più alto, e soprattutto una struttura melodico-sintattica più uniforme rispetto al contesto. Nella sua prima parte, in tal senso, essa riproduce le stesse posizioni di 2a, 5a e 8a riscontrate nel non lontano verso 19. L'ottonario della seconda parte, invece, richiama significativamente proprio l'ottonario finale – nella sua lezione definitiva – del verso 18, tanto che la volontà di uniformazione presupposta in entrambi i processi correttori potrebbe autorizzarci a considerarli interdipendenti.⁵⁹ E certo la liricizzazione di quanto viene supposto dal soggetto resta interpretabile anche in una chiave auto-ironica, poiché ad essere in oggetto è appunto la possibilità che i «nomi» di cui si nutre la scrittura poetica possano concretamente «allacciarsi» ai loro referenti reali.

15. La penultima strofa, in cui la componente intervocalica emerge con particolare evidenza, è caratterizzata da una struttura molto più magmatica e per certi versi imprevedibile dei casi precedenti:

EN	<i>Un posto di vacanza</i> (SV 21, I, vv. 31-47)	att.	pattern	n. sillab.
31	Al buio tra canneti e foglie dell' altra riva	II	5 (2a; 6a; 8a; 11a; 13a)	14
32	facevano discorsi : sulla – è appena un [esempio –	II	5 (2a; 6a; 8a; 11a; 13a)	14
33	retroattività dell' errore . Ma ūno di sinistra	V	4 (5a; 8a; 11a; 15a)	16
34	di autentica sinistra (mi sorprendevo a [domandarmi)	II	4 (2a; 6a; 11a; 15a)	16
35	come ci sta come ci vive al mare ?	IV	3 (4a; 8a; 10a)	11
36	Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori [nuotatori di me .	IV	6 (4a; 8a; 11a; 15a; 19a; 22a)	22
37	Anno : il [cinquantuno]. Tempo del mondo : [la Corea .	I	5 (1a; 5a; 7a; 10a; 14a)	15
38	Certe volte – dissi col favore del buio – [a sentire voi parlare	III	7 (3a; 5a; 9a; 12a; 15a; 17a; 19a)	20
39	si sveglia in me quel negro che ho tradotto :	II	4 (2a; 4a; 6a; 10a)	11
40	« <i>Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore</i> [delle	III	5 (3a; 7a; 12a; 14a; 16a)	17
41	<i>cose: come puoi conoscerle?</i> » dicono ridendo	I	5 (1a; 5a; 7a; 10a; 14a)	15
42	<i>gli scribi e gli oratori quando tu...</i>	II	3 (2a; 6a; 10a)	11
43	Ma intanto si disuniva la bella sera sul mare	II	5 (2a; 7a; 10a; 12a; 15a)	16

⁵⁹ Sul piano della lettura verticale, i gruppi versali 18-20 e 25-27 riproducono infatti equilibri paralleli, essendo costituiti da tre elementi solo leggermente variati: (1) un verso doppio di 5 ictus modulato sullo schema del martelliano e chiuso da un ottonario (versi 18 e 25); (2) un endecasillabo di 3 ictus (ipometro al verso 19 e canonico al verso 26); (3) un ulteriore verso doppio costruito su 5 ictus e sulla successione 8 + 7.

44	e sui discorsi sui tavoli sui recinti di canne	IV	4 (4a; 7a; 12a; 15a)	16
45	dove ballavano scalzi <i>el pueblo del alma mia</i>	IV	5 (4a; 7a; 9a; 12a; 14a)	14
46	si dichiarò autunnale il tocco delle foglie	IV	4 (4a; 7a; 9a; 13a)	14
47	confusione e scompiglio sulla riva sinistra.	III	4 (3a; 6a; 10a; 13a)	14

La costante endofasica più ricorrente riguarda qui la sistematica rimodulazione a cui è sottoposto lo schema del martelliano, che non a caso, nelle sue varianti più regolari, circoscrive l'intera sezione ai versi 31-32 e 45-47. La maggior parte delle unità rimanenti può essere ricondotta a questo modello, a cominciare dall'ipermetria del verso 33 (9 + 7), subito riprodotta, invertendo l'ordine dei costituenti, al verso 34 (7 + 9);⁶⁰ questo *pattern* è poi ripreso parzialmente, nei suoi ictus distintivi, per altre due volte (al verso 36 e molto dopo, al verso 53). Qualcosa di simile accade, in modalità differenti, ai versi 37, 38, 41, 43 e 45.⁶¹ Una seconda costante è invece rappresentata dalla serie di basi endecasillabiche riscontrabile nella parte centrale, a partire dal verso 35, che cambia momentaneamente le aspettative ritmiche e influenza il successivo schema doppio (12 + 10); una funzione analoga è poi ereditata dall'endecasillabo canonico del verso 39, ripetuto in forma quasi identica poco più avanti, al verso 42.

Queste due tipologie di *variatio* si contendono, per così dire, il «dominio» ritmico della strofa e la loro dialettica è strettamente connessa al piano semantico. Quasi tutti i versi doppi costruiti sul sillabismo [7 + 7], infatti, rimandano al «paesaggio sonoro» abitato dal soggetto e animato tanto dai suoni naturali delle «foglie» e dei «canneti» quanto dai «discorsi» dei villeggianti; le parti modulate sull'endecasillabo invece tendono a rappresentare il dinamismo meditativo dell'io lirico, nonché il suo rapporto con il mutevole scenario circostante.

I fenomeni sonori esterni provengono, come prima era accaduto per lo «spiffero», dalla sponda opposta del fiume, con la differenza che in questo caso le conseguenti sensazioni uditive generano due esperienze di ascolto simultanee e parallele, evocate sia all'inizio sia alla fine della strofa. Ai versi 31 e 32, le sonorità naturali sono ancora distinguibili da quelle umane, laddove al verso 44 le stesse sono rappresentate mediante una logica giustappositiva che certifica piuttosto la loro reciproca confluenza. Nei tre martelliani conclusivi, infatti, si registra una inversione in termini di paradigmi descrittivi. Il suono

⁶⁰ Si noti però di sfuggita che i primi quattro versi della strofa, pur mostrando differenze talvolta significative in termini di sillabe e accenti, sono accomunati dall'accento di 11a, a ulteriore riprova dell'imprevedibilità e dell'efficacia che in questo testo caratterizzano le strategie di uniformazione.

⁶¹ Nello specifico: il verso 37, variando a grande distanza il *pattern* del verso 15, funge a sua volta da modello per il verso 41 (presentando anche un identico e speculare sillabismo, non 6 + 9 ma 9 + 6); il verso 38 può essere inteso una sorta di martelliano preceduto da un gruppo di 4 sillabe; i versi 43-44, infine, costituiscono una coppia speculare ai versi 33 e 34, anche essi di 16 sillabe complessive, ma collocati stavolta prima, e non dopo, i martelliani regolari che dal verso 45 in poi concludono la strofa.

delle foglie, riconfigurato ora nella sinestesia che restituisce l'illusione di toccarle e/o di farsene toccare (verso 46), è recepito dal soggetto come una vocalità che si manifesta per «dichiararsi».⁶² Viceversa, le vocalità umane, prima identificate attraverso i discorsi ideologici, giungono adesso rarefatte in una corallità indistinta, diventando parte integrante di quel «sottofondo» prima percepibile solo attraverso gli elementi naturali. Date queste specularità, non stupisce che nell'ultimo verso, ambiguo anche nei suoi referenti sintattici, le indicazioni generiche affidate ai termini «confusione» e «scompiglio» rimandino a un intreccio di voci e di suoni ormai non più facilmente distinguibili nella loro individualità.

Le basi endecasillabiche circoscrivono una sezione intermedia tra le due inversioni appena evidenziate, in un primo momento riproducendo ancora una volta i pensieri del soggetto (versi 35-36),⁶³ e subito dopo «incorniciando» una nuova citazione e un nuovo monito (corrispondenti, come è noto, alla traduzione sereniana, risalente al 1949, dei versi 6-8 di *La tua opera*, componimento del poeta malgascio Jean-Joseph Rabéarivelo).⁶⁴ Per quanto sia ampiamente attestato l'episodio biografico che rivela il legame nascosto tra questa citazione e quella fortiniana,⁶⁵ occorre precisare che, nella logica compositiva del testo, tra le due trascrizioni intercorrono numerose differenze in termini di gerarchie comunicative e ricezionali. L'epigramma di Fortini, come si è detto, è di fatto un messaggio portato dal vento, e corrisponde pertanto a una suggestione sonora che giunge (o meglio «ritorna») sulla pagina scritta dopo avere attraversato una realtà fenomenica extra-testuale. La traduzione di Rabéarivelo è invece nient'altro che una memoria uditiva, attivata sì dalle circostanze contingenti ma «riemersa» dalla realtà interiore del soggetto. A ciò si aggiunga che, nel primo caso, l'appropriazione creativa originaria era da ricercarsi nell'alterità vocalica (ossia nel testo di Fortini che conteneva già un sintagma di Sereni), laddove qui essa coincide con il medesimo processo traduttivo, in sé preesistente alla citazione e non imputabile ad altri

⁶² Qualcosa di simile avviene nel verso 43 (l'unico della strofa ad essere costruito su una percezione totalmente «visiva») in cui è «la bella sera» a diventare oggetto di personificazione, dal momento che essa è detta «disunirsi», avvertendo indirettamente il lettore che il «buio» evocato in precedenza non è (ancora) notturno. Ciò che viene descritto è quindi, verosimilmente, un effetto di rifrazione atmosferica generato dalla luce del tramonto su tutto ciò che anima l'orizzonte, visto a distanza, della riva sinistra. Si noti infine che l'azione uniformante prodotta da questo fenomeno anticipa, sul piano ottico, ciò che al verso 47 si verificherà sul piano sonoro.

⁶³ Da una prospettiva endofasica, le 21 sillabe complessive del verso 36 possono essere suddivise, tenendo conto della sintassi e dell'endecasillabo precedente, secondo uno schema [12 + 10]. Un procedimento simile è riscontrabile anche nella struttura del verso 28.

⁶⁴ Per la traduzione completa, in origine pubblicata negli *Immediati dintorni*, si veda VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 586.

⁶⁵ L'episodio, riguardante, come è noto, un fraintendimento intercorso tra i due poeti, è ampiamente ricostruito in: LUCA LENZINI, *Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, cit., pp. 299-315; e nel volume, di cui si legga anche l'introduzione del curatore: FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.

se non allo stesso Sereni. Nel complesso, quindi, le due trascrizioni si richiamano e si escludono a vicenda, soprattutto nella misura in cui – ed è in fondo questa la differenza decisiva – le parole tradotte vengono intese dal poeta non più come dichiarazioni anche «sue», ma come un monito rivolto a lui da una nuova voce-Altra. E infatti si può constatare, a riprova indiretta di ciò, che la trascrizione rispetta stavolta senza eccezioni gli equilibri strutturali del testo ricordato; equilibri niente affatto incompatibili, ai versi 40 e 41, con gli schemi doppi adottati nel resto della strofa per descrivere ogni altra suggestione sonora esterna.

Numerosi e rilevanti i fenomeni riscontrabili in *SPO 5*, che spesso, soprattutto nelle prime due parti della strofa, dimostrano un sostanziale disaccordo con le indicazioni endofasiche dei versi scritti:

ES	<i>SPO 5</i> (02:16 – 03:32)	att.	pattern	n. sillab.
31	Al buio tra canneti e foglie dell'altra riva	II	5 (2a) (3a; 5a; 8a; 10a)	14 (3 + 11)
32	facevano discorsi: sulla – è appena un [esempio –	II	5 (2a; 6a) (1a) (3a; 6a)	14 (7 + 7)
33	retroattività dell'errore. Ma uno di [sinistra di autentica sinistra]	V	6 (5a; 8a) (2a; 6a) (2a; 6a)	23 (9 + 7 + 7)
34	di autentica sinistra (mi coglievo a [domandarmi])	III	2 (3a; 7a)	8
35	come ci sta come ci vive al mare?	IV	3 (4a) (8a; 10a)	11
36	Sebbene fossero (non tutti) più forti [rematori nuotatori di me.	IV	6 (4a) (8a) (2a; 6a) (3a; 6a)	22 (9 + 7 + 6)
37	Anno: il [cinquantuno]. Tempo del [mondo: la Corea.	I	5 (1a) (5a) (1a; 4a) (8a)	15 (6 + 9)
38	Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi etc.	III	4 (3a) (1a; 5a; 7a)	13 (4 + 9)
39	[a sentire voi parlare] mi sento come [quel negro che ho tradotto:	III	6 (3a; 5a; 7a; 10a) (4a; 8a)	20 (11 + 9)
40	«Hai cantato, non parlato, né interrogato [il cuore delle [cose:]	III	5 (3a; 7a) (4a; 6a; 10a)	19 (8 + 11)
41	cose : come puoi conoscerle?» dicono [ridendo	III	4 (3a; 5a) (1a; 5a)	13 (7 + 6)
42	gli scrivi e gli oratori quando tu...	II	3 (2a; 6a) (10a)	11
43	Ma intanto si disuniva la bella sera sul [mare	II	5 (2a) (4a; 7a; 9a; 12a)	16 (3 + 13)
44	e sui discorsi sui tavoli sui recinti di [canne	IV	4 (4a) (7a) (3a; 6a)	16 (9 + 7)
45	dove ballavano scalzi el pueblo del alma [mia	IV	5 (4a; 7a) (1a; 4a; 6a)	14 (8 + 6)
46	si dichiarò autunnale il tocco delle foglie	IV	4 (4a; 7a) (1a; 5a)	14 (8 + 6)
47	confusione e scompiglio sulla riva [sinistra	III	4 (3a) (6a) (3a; 6a)	14 (7 + 7)

Prevale qui una generale tendenza a invertire, almeno in parte, la gerarchia tra i modelli precedentemente descritti. In tre casi rilevanti, infatti, le strutture dei versi doppi sono stravolte per rendere percepibili endecasillabi assenti o nascosti sotto la superficie testuale: (1) così nel verso 31, leggendo il quale la voce del poeta non rispetta la cesura prescritta dalla sintassi per isolare l'endecasillabo di quinta «tra canneti e foglie dell'altra riva»;⁶⁶ (2) ciò vale anche per il verso 39, in cui la posticipazione del sintagma «a sentire voi parlare» comporta la formazione di un endecasillabo di settima; (3) e infine si registra, nella sezione «tradotta», l'intervento restaurativo del verso 40, in cui la parola «cose», negando l'*enjambement* presente anche nella traduzione originale, è anticipata per ricostituire l'ordine sintattico e controbilanciare lo schema doppio del verso 41.

Per motivare le modifiche provvisorie occorrenti ai versi 33-34 e 38-39 si possono chiamare in causa alcune delle interpretazioni semantiche proposte sopra. Nel primo caso, la dizione ininterrotta dei due settenari («Ma uno di sinistra» e «di autentica sinistra») comporta sì lo sconvolgimento della simmetria quasi perfetta dei versi scritti, ma ha come vantaggio la messa in evidenza del restante settenario ipermetro (qui letto nella variante «mi coglievo a domandarmi»);⁶⁷ Questa scelta esecutiva è coerente sia con l'isolamento già suggerito dalle parentesi sia con l'esigenza di avvertire l'ascoltatore che è cambiata la prospettiva, e che cioè dal piano dei «discorsi» altrui siamo ritornati su quello della meditazione. Qualcosa di simile accade anche nel secondo caso. Posticipando il settenario ipermetro «a sentire voi parlare» al verso successivo si generano due conseguenze positive sul piano della figuralità sonora: l'originale struttura endofasica del verso 38 (ben 7 ictus per 20 sillabe) è ridotta a un *pattern* di 4 ictus per 13 sillabe, e cioè a una struttura che in questo contesto agisce come uno schema di compromesso tra i due modelli in competizione. Tale intervento genera un effetto ancora più significativo nel verso seguente, che viene letto qui trasformando la sua versione non definitiva (il tredecasillabo scritto «mi sento come quel negro che ho tradotto»)⁶⁸ in un verso doppio composto da un endecasillabo di quinta (quasi identico a quello ricavato al verso 31: «a

⁶⁶ Questa scelta esecutiva, in sé abbastanza radicale, nega sul piano ricezionale la perfetta identità endofasica tra i primi due versi, e anticipa lo sconvolgimento dei *pattern* dei due versi successivi.

⁶⁷ La lezione definitiva («mi sorprendevo a domandarmi») non fa che estendere l'ipermetria della versione precedente, senza per questo risultare incoerente con il contesto. La ragione della modifica è probabilmente soltanto semantica, poiché amplifica il senso di sorpresa provato dal soggetto nel diventare consapevole dei suoi stessi pensieri.

⁶⁸ Sulla base di quanto detto, non stupisce che la lezione definitiva («si sveglia in me quel negro che ho tradotto») corrisponda a un endecasillabo canonico di quarta e di sesta, in sé ideale per introdurre la citazione della poesia tradotta. Sebbene forse più suggestiva sul piano immaginativo (l'idea di un risveglio della memoria), la soluzione finale rinuncia al verbo «sentire» e alla sua fruttuosa ambivalenza in questo contesto: da una parte, il soggetto «si sente come» il poeta che ha tradotto, e cioè si trova nella sua stessa condizione emotiva auto-colpevolizzante; dall'altra, il soggetto «sente in sé», anche nell'accezione propriamente uditiva del termine, la voce della figura in cui si riflette.

sentire voi parlare mi sento») e da un ulteriore endecasillabo ipometro («come quel negro che ho tradotto»). Tenendo conto di quanto si è detto, colpisce insomma che l'istinto performativo di Sereni crei per questi due segmenti (in cui la prima persona singolare ricorre per ben tre volte) un nuovo contesto provvisorio maggiormente coerente con il modello più confacente alle dichiarazioni dell'io.

16. Nella strofa finale, praticamente tutti i versi possono essere ricondotti a soluzioni già sperimentate in precedenza, anche se qui le strategie di ricombinazione e uniformazione contribuiscono a creare un gruppo di versi ritmicamente molto omogeneo; quasi del tutto privo, sarebbe a dire, delle tensioni interne riscontrate nella terza e nella quarta sezione:

EN	<i>Un posto di vacanza</i> (SV 21, I, vv. 48-59)	<i>att.</i>	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
48	Qua sopra c'era la linea , l' estrema destra della [G otica,	II	5 (2a; 7a; 11a; 13a; 17a)	19
49	si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto	II	5 (2a; 5a; 7a; 9a; 13a)	14
50	ai nuovi arrivi con la monotonia di una guida –	II	4 (2a; 4a; 11a; 14a)	15
51	le postazioni dei tedeschi .	IV	2 (4a; 8a)	9
52	Dal Forte gli americani tiravano con l' artiglieria	II	4 (2a; 7a; 10a; 17a)	17
53	e nel [cinquantuno] la lagna di un raro [fuori bordo su per il fiume	V	5 (5a; 8a; 11a; 15a; 20a)	21
54	era ancora sottilmente allarmante ,	III	3 (3a; 7a; 10a)	11
55	qualunque cosa andasse sul filo della corrente	IV	4 (4a; 6a; 9a; 14a)	15
56	passava per una testa mozza di trucidato .	II	4 (2a; 7a; 9a; 14a)	15
57	Ancora balordo di guerra , di quella guerra	II	5 (2a; 5a; 8a; 11a; 13a)	14
58	solo questo mi univa a quei parlanti parlanti	III	4 (3a; 6a; 10a; 13a)	14
59	e ancora parlanti sull' onda della libertà ...	II	4 (2a; 5a; 8a; 14a)	14

La tendenza generale è quella di assemblare versi lunghi e molto lunghi partendo da un attacco ritmico comune, e rendendo di conseguenza meno determinante l'aderenza a uno dei due modelli tradizionali.⁶⁹ Ciò emerge soprattutto per gli attacchi di seconda, i più ricorrenti della strofa (versi 48, 49, 50, 52, 56, 57, 58, 59), da cui si originano schemi reciprocamente compatibili e in tal senso «autosufficienti». Si tratta di una tecnica applicata ora sistematicamente ma già osservata in riferimento alla parentela tra i versi 11 e 12, i cui *pattern* sono infatti riprodotti o rimodulati qui nel ritmo di nuove strutture. Così

⁶⁹ Si noti però, di sfuggita, che le variazioni intorno allo schema del martelliano tornano ad avere una funzione strutturante negli ultimi tre versi, che intendono in tal senso emulare la triade finale della strofa precedente.

per il verso 48 (2a; 7a; 11a; 13a; 17a), equivalente nella sua prima parte al verso 11 (2a; 7a; 11a; 15a), che a sua volta diventa modello per i versi 52 (2a; 7a; 10a; 17a) e 54 (3a; 7a; 10a). Lo schema del verso 12 (2a; 5a; 8a; 11a; 13a) è in realtà persino più «influyente»: da esso deriva il verso 53 (5a; 8a; 11a; 15a; 20a),⁷⁰ il perfettamente identico verso 57 (2a; 5a; 8a; 11a; 13a), e anche il verso conclusivo (2a; 5a; 8a; 14a), autorizzandoci a considerare la triade accentuale di 2a, 5a e 8a la più ricorrente della poesia (almeno per ciò che riguarda questa tipologia di schema complesso). Ma possiamo trovare anche corrispondenze interne alla strofa, come accade per la relazione tra il verso 55 (che riprende a distanza il verso 18) e il verso 56; mentre il verso 50 è apparentemente l'unico caso di *pattern* coerente sì con il contesto, ma non riconducibile di per sé a nessun altro schema precedente o successivo.

Sul piano performativo, l'ultima parte di *SPO 5* è contraddistinta da una dizione abbastanza contraddittoria e non lineare, essendo attraversata da momenti di grande aderenza al testo scritto e da alcuni interventi inaspettati:

ES	<i>SPO 5</i> (03:33 – 04:21)	att.	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
48	Qua sopra c'era la linea , l' estrema destra [della Gotica ,	II	5 (2a) (7a) (<u>2a; 4a; 8a</u>)	19 (9 + 10)
49	si vedono ancora — ancora oggi lo ripeto	II	2 (2a; 5a)	6
50	[ancora oggi lo ripeto] ai nuovi arrivi con [la monotonia di una guida —	II	7 (<u>2a; 4a; 8a; 10a; 12a;</u> <u>19a; 22a</u>)	23
51	le postazioni dei tedeschi .	IV	2 (4a; 8a)	9
52	Dal Forte gli americani tiravano con [l' artiglieria	II	4 (2a) (7a; 10a; 17a)	17 (3 + 14)
53	e nel [cinquantuno] la lagna di un raro [fuoribordo su per il fiume	V	5 (5a) (8a; 11a; 15a; 20a)	21 (6 + 15)
54	era ancora sottilmente allarmante ,	III	3 (3a; 7a; 10a)	11
55	qualunque cosa andasse sul filo della [corrente	IV	4 (4a; 6a; 9a; 14a)	15
56	passava per una testa mozza di trucidato .	II	4 (2a) (7a; 9a; 14a)	15 (3 + 12)
57	Ancora balordo di guerra , di quella [guerra	II	5 (2a; 5a; 8a) (11a; 13a)	14 (9 + 5)
58	solo questo mi univa a quei parlanti [parlanti	III	4 (3a; 6a) (<u>3a</u>) (<u>6a</u>)	14 (7 + 7)
59	e ancora parlanti sull' onda della libertà ...	II	4 (2a; 5a) (<u>2a; 8a</u>)	14 (6 + 8)

Come era in un certo senso prevedibile, le strutture endofasiche scritte sono rispettate senza eccezioni per quanto riguarda gli attacchi, offrendo alla voce la possibilità di pronunciare versi anche molto estesi senza grande difficoltà. Questa scelta performativa

⁷⁰ In modo simile a quanto era accaduto già prima al verso 33 (2a; 5a; 8a; 11a; 15a).

incide non poco sulle aspettative ritmiche, dato che rende maggiormente naturali delle dizioni ininterrotte, e cioè prive di cesure; tranne che per i versi, 48, 58 e 59, le poche pause presenti sono infatti irrilevanti sul piano della strutturazione (così per le brevi interruzioni ai versi 53, 56 e 57).

Le due tendenze principali (e interdipendenti) sono quelle della concentrazione e della conservazione: direttive autoimposte che la voce di Sereni segue in coerenza con l'impostazione narrativa del dettato poetico. L'unica eccezione significativa, che in tal senso conferma la regola, si registra per la dizione dei versi 49 e 50, in cui questa strategia si manifesta in modo radicale, innescando una lettura rapida e continuativa dell'incidentale (6 ictus per ben 23 sillabe). L'intervento, forse istintivo, non è però casuale, sia perché asseconda le prescrizioni già insite nella sintassi, sia perché il dicitore, offrendo agli ascoltatori una scansione quasi «marziale» e un profilo melodico ascendente, può riprodurre sul piano ritmico e intonativo la «monotonia» evocata sulla pagina scritta.⁷¹

17. Giunti alla fine di questo percorso di lettura e di ascolto, ciò che resta è anzitutto l'impressione di una profonda «circularità» tra i due canali comunicativi coinvolti. Da un lato, la prima parte di *Un posto di vacanza* si configura, nella sua forma scritta e al pari delle sue evoluzioni successive, come un testo in grado di problematizzare il concetto di «dizione potenziale» sia come implicito *Leitmotiv* sia come tecnica compositiva. In numerose occasioni, infatti, la *fictio* lirica ci lascia intendere che il poeta sta trascrivendo ciò che ha appena sentito, ma ciò che egli trascrive è, spesso e volentieri, proprio un discorso che «attende» di essere pronunciato nuovamente, *in primis* dai lettori. Dall'altro lato, nella dizione giunta fino a noi, l'interpretazione vocale e critica offerta dal Sereni dicitore non stravolge mai gli equilibri endofasici originari fino al punto di sovvertirne le implicazioni creative. Di conseguenza, ed entro certi limiti, il percorso dalla pagina alla voce tende così ad invertirsi: anche in assenza di una versione scritta da tenere sotto gli occhi, l'ascoltatore non smette mai di percepire la presenza di un discorso versificato. La sua esperienza di ascolto anticipa o meglio «simula» un atto di lettura, alimentando l'eventuale desiderio di ritrovare sulla carta ciò che apparteneva all'auralità.

In tale prospettiva, la posizione «intermedia» occupata da un *Un posto di vacanza* nello sviluppo della poetica sereniana è riconfermata su nuove basi mediante una concezione ambivalente di dialogismo (concezione che questa poesia, appunto, simultaneamente prescrive e manifesta). Una tensione dialogica, in altre parole, che porta ancora con sé, come accadeva negli *Strumenti umani*, il desiderio idealizzante di una comunicazione reciproca (e poco importa se immaginaria); ma tale comunicazione è poi, per altri versi,

⁷¹ Ma si noti anche che la dizione continuativa del verso 50 produce una successione di 4a e 8a (assente in endofasia) ripresa subito dopo dal verso 51.

costretta ogni volta a ripiegarsi su se stessa, configurando un soggetto che può «sentire» una intera pluralità di destinatari senza mai potere dare avvio a una interazione completa, duale. Da questo quadro, che anticipa *Stella variabile* nel futuro contenimento, o forse proprio nella rimozione, dei fenomeni dialogici, emerge quindi una idea di «vocalità» costruita sulla dialettica paradossale tra materialità corporea e miraggio sonoro. Le voci provenienti dal mondo circostante o dal mondo della memoria sono ancora dotate di una «fisionomia umana», ma la loro identità resta indefinita e instabile, sempre sul punto di dissolversi o mutarsi in altro da sé.

Un simile discorso vale anche per il soggetto, spesso chiamato a certificare la sua posizione di subalternità rispetto alle alterità vocali (esteriori o interiori) che sembrano contendersi il «controllo» della sua voce. E la stessa dinamica è riscontrabile, sul piano esofasico, anche nel rapporto di corrispondenza che la vocalità di Sereni intrattiene con la vocalità dell'io. In questo caso, l'impressione è che, in termini di espressività timbrica, il dicatore attualizzi le parole e i pensieri del locutore trasformandosi a sua volta in una sua proiezione fragile e temporanea; o, per citare due sintagmi memorabili della quarta raccolta, in una «bocca minima vociante» che può soltanto farsi «multipla vaga» di una grana vocale ormai perduta, silenziata per sempre sulla pagina.⁷² Per definire questa relazione così sfuggente e ambigua, potremmo usare la formulazione adottata da Luca Lenzini per commentare lo statuto identitario di Fortini-personaggio: anche l'autore reale, infatti, concepisce psicologicamente il suo stesso soggetto lirico come «figura interiorizzata di un diverso rapporto tra scrittura e reale»;⁷³ e ciò è tanto più vero in un componimento come il nostro, in cui il tema dominante dell'incompatibilità tra scrittura e realtà legittima in quanto tale, nel corso della dizione effettiva, l'immediata trasformazione del testo in «evento» occorrente nella realtà della *performance*.

18. «Hai cantato, non parlato», recita il monito di Rabéarivelo che il poeta sulla foce del Magra rivolge a se stesso, rimproverandosi, nella logica figurale del testo, di non avere mai saputo «allacciare» i «nomi» alle «cose»; di avere così rinunciato alla conoscenza a favore della bellezza, privandosi soprattutto, come avverte un altro luogo non citato di *La tua opera*, della duplice possibilità di «parlare» e di «ascoltare gli uomini parlare». E se è vero che il movente creativo del soggetto corrisponde, in fondo, proprio al tentativo di smascherare l'inutilità etica ed estetica di tale epistemologia, è altrettanto vero che la concreta maturazione conoscitiva raggiunta in *Un posto di vacanza* (I) resta in buona so-

⁷² La prima citazione è tratta dal verso 9 di *Lavori in corso*, II (SV 5); la seconda dal verso 10 di *Altro posto di lavoro* (SV 29). Cfr. VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., pp. 248, 305.

⁷³ LUCA LENZINI, commento a VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Fabbri, Milano 1997, p. 254 (ed. or. Rizzoli, Milano 1990).

stanza ambigua, e in ultima analisi fallimentare. Se ciò accade non è perché i presupposti teorici della *correctio* si rivelano errati, ma perché nella fenomenologia compositiva di questo testo le ragioni del «cantare» e quelle del «parlare» non smettono mai di escludersi a vicenda. L'anadiplosi finale del termine «parlanti», in tal senso, non si limita a ribadire l'ossessiva monotonia dei discorsi altrui, ma agisce anche da epizeusi protratta fino alla «saturazione semantica»⁷⁴ per generare una nuova figura dell'incomunicabilità: pronunciata per tre volte di fila, la parola che in se stessa dovrebbe garantire più di ogni altra la trasmissibilità umana della conoscenza finisce per ridursi a mero *flatus vocis*, a significante momentaneamente privato della sua capacità di significare. Neanche la realtà empirica della dizione, proprio come la scrittura, può amplificare il potere dei «nomi» e risolvere così il dilemma. Il piano dell'ascolto, anzi, può soltanto rendere maggiormente autoevidente questa sconfitta annunciata, o al massimo trasformarla, per così dire, in uno «spiffero» vagante avanti e indietro tra due rive speculari: quelle della poesia e della vita, o quelle di un poeta che parla e di un pubblico che ascolta.

BIBLIOGRAFIA

- STEFANO AGOSTI, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in STEFANO AGOSTI *et al.*, *La poesia di Vittorio Sereni*, Librex, Milano 1985, pp. 33-46.
- FERNANDO BANDINI, *Il "posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «L'Erasmus», 4, luglio-agosto 2001, pp. 60-65.
- LAURA BARILE, *Una luce mai vista. Bocca di Magra e "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Lettere Italiane», 51, 3, luglio-settembre 1999, pp. 383-404.
- GABRIEL BERGOUNIOUX, *Le moyen de parler*, Verdier, Paris 2004.
- ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia: lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994.
- CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 1992.
- DOME BULFARO, *Appunti didattici per dire poesia ora*, 2012: <www.domebulfaro.com/chisono/rassegna-stampa/186-un-tale-una-tale-tra-oralita-e-scritture-n-13-appunti-didattici-per-dire-poesia-ora-di-dome-bulfaro> (u.c. 09.07.2025).
- VALENTINA COLONNA, *Voices of Italian Poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022.

⁷⁴ Traggo questo concetto dalla psicologia cognitiva. Per una disamina generale, rimando alla lettura di LEON A. JAKOBOVITS, *Semantic Satiation and Cognitive Dynamics*, «The Journal of Special Education», 2, 1, 1967, pp. 35-44.

- GIANFRANCO CONTINI, *Storia dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968.
- MAURIZIO CUCCHI, *Intanto con Ferlinghetti i poeti sfidano la guerra*, «L'Unità», 18 dicembre 1982, p. 15.
- FAUSTO CURI, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in "Un posto di vacanza"*, «Poetiches», 3, 1999, pp. 379-412.
- FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Il disegno profondo del posto di vacanza*, in EAD., *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 127-161.
- GIANNI D'ELIA, *Per Vittorio Sereni (Rileggendo "Un posto di vacanza")*, «Poesia», 59, febbraio 1993, p. 14.
- SANDRO DE NOBILE, «Allacciando nome a cosa». *"Un posto di vacanza" tra ironia, (impegno) e storia*, in GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), *In questo mezzo sonno: Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 187-206.
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940.
- ALESSANDRO DI BERNARDI, *Gli «specchi multipli» di Vittorio Sereni. "Un posto di vacanza" e la crisi italiana degli anni Sessanta*, Palermo, Flaccovio 1978.
- SIMONE DOTTO, *Voci d'archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Meltemi, Milano 2019, pp. 135-136.
- THOMAS STEARNS ELIOT, *Poetry, Speech and Music*, in ID., *The Complete Prose of T.S. Eliot*, vol. VI, edited by David E. Chinitz and Ronald Schuchard, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2017, pp. 272-286.
- ID., *The Music of Poetry*, in ID., *The Complete Prose of T.S. Eliot*, vol. VI, edited by David E. Chinitz and Ronald Schuchard, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2017, pp. 310-325.
- UMBERTO FIORI, *Poeti con e senza bocca* (1999), in ID., *Scrivere con la voce. Canzone, rock, poesia*, Unicopli, Milano 2003, pp. 131-140.
- ID., *Il Bianco e l'Augusto. Note sulla poesia in pubblico* (2002), in ID., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 107-120.
- FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, comprensivo di: *"Gli strumenti umani"* (1966), *"Un posto di vacanza"* (1972), in LUCA LENZINI (a cura di), *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 629-661.
- ID., *La poesia ad alta voce* (1981), in LUCA LENZINI (a cura di), *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1562-1577.

- FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.
- ELISA GAMBARO, «*Sul rovescio dell'estate*». *Il lavoro di Sereni in "Un posto di vacanza"*, in ELISA GAMBARO, STEFANO GHIDINELLI (a cura di), *La poesia in archivio. Progetti autoriali e processi editoriali*, Unicopli, Milano 2019, pp. 33-57.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni: un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 43-58.
- ID., «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Biblion, Milano 2021.
- NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, a cura di Franco Brioschi, il Saggiatore, Milano 1998 (ed. or. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968).
- GIOVANNA GRONDA, «*Un posto di vacanza*» *iuxta propria principia*, in ROMANO LUPERINI (a cura di), *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La fenomenologia dello spirito* (1807), a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008.
- DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 267-890.
- LEON A. JAKOBOVITS, *Semantic Satiation and Cognitive Dynamics*, «The Journal of Special Education», 2, 1, 1967, pp. 35-44.
- ROMAN JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 181-218 (ed. or. MIT Press, Cambridge 1960).
- LUCA LENZINI, *Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 299-315.
- GUIDO MAZZONI, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione», 8, 2017, pp. 1-26.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla* (1985), in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 377-386.
- ALDO MENICCHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- ALESSANDRO MISTRORIGO, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in LORENZO CARDILLI, STEFANO LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 81-106.

- EUGENIO MONTALE, *7 domande sulla poesia a Eugenio Montale*, «Nuovi argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 42-46.
- ID., *L'arte di leggere: una conversazione svizzera*, a cura di Claudio Origoni e Maria Grazia Rabiolo, Interlinea, Novara 1998 (<www.trax.it/eugenio_montale.htm>; u.c. 09.07.2025).
- MARIO GEROLAMO MOSSA, "Forse non è più tempo di vacanza". *Testimonianze, traduzioni e autografi inediti dal carteggio tra Vittorio Sereni e Ariodante Marianni (1959-1982)*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 9, 2024, pp. 185-238.
- ROBERT NEVILLE, *A Pleiad of Poets for Spoleto*, «Chicago Tribune», 25 July 1965, p. 18.
- GABRIELLA PALLI BARONI, "Un posto di vacanza": un'interpretazione, «Nuovi Argomenti», 50, aprile-giugno 1976, pp. 59-77.
- ANDREA PIASENTINI, «Il fiotto come di fosforo». *Polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «L'ospite ingrato», 11, gennaio-giugno 2022, pp. 9-23.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Sereni-Fortini: postilla su "Un posto di vacanza"*, in ID., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 168-171.
- NICCOLÒ SCAFFAI, FRANCESCO DIACO (a cura di), *Dall'altra riva: Fortini e sereni*, ETS, Pisa 2018.
- VITTORIO SERENI, presentazione del disco *Poeti moderni letti da Vittorio Gassmann*, Fonit Cetra, "Collana Letteraria Documento", CL 0426, 1956.
- ID., presentazione del disco *Sereni legge Sereni. Undici poesie (1954-1961)*, RCA, *Edizioni Letterarie, La loro voce, la loro opera*, 17CL-4, 1962.
- ID., *In viaggio verso me*, intervista a cura di Domenico Porzio, «Panorama», 22 marzo 1982, pp. 117-121.
- ID., *Poesia in TV?* (1979), «Alfabeta», 83, aprile 1986, p. 16.
- ID., *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, commento a cura di Luca Lenzini, Fabbri, Milano 1997 (ed. or. Rizzoli, Milano 1990).
- ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2020.
- MARTINA TARASCO, "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni, «Per leggere», 13, 25, 2013, pp. 89-124.
- PAUL VALÉRY, *Sulla dizione dei versi* (1926), in ID., *Scritti sull'arte*, TEA, Milano 1996, pp. 81-86 (ed. or. Club des Libraries de France, Paris 1962).
- LORENZO VINCENZI, *Una lettura scolastica di "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Resine», XXIII, 87-88, 2001, pp. 81-89.

LUCREZIA VINCI, *Bocca di Magra nello spazio della testualità: "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, in SIRIANA SGAVICCHIA (a cura di), *Spazi, geografie, testi*, «Studi (e testi) Italiani», 11, 2003, pp. 187-195.

ANDREA ZANZOTTO, *Questioni di poesia*, «Paragone», 204, febbraio 1967, p. 111.

PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984 (ed. or. Seuil, Paris 1983).



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

© Mario Gerolamo Mossa