

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei



VITTORIO SERENI

III, 4, luglio 2025

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

VITTORIO SERENI

III, 4, luglio 2025

inOpera. Esercizi di lettura su testi contemporanei

Rivista semestrale diretta da

Luca Daino (Università degli Studi di Milano)
Fabio Magro (Università degli Studi di Padova)

Comitato direttivo

Ida Campeggiani (Università di Pisa)
Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Fabio Moliterni (Università del Salento)
Simona Morando (Università degli Studi di Genova)
Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)
Giulia Perosa (Humboldt-Universität zu Berlin)
Sabrina Stroppa (Università per Stranieri di Perugia)
Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Redazione

Giulia Perosa, caporedattrice (Berlin); Federica Barboni (Verona); Simone Giorgio (Trento); Carlo Londero (Udine); Cecilia Monina (Paris); Mario Gerolamo Mossa (Pisa); Concetta Pagliuca (Napoli); Agnese Pieri (Pisa); Francesca Santucci (Genova).

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Padova), Pietro Benzoni (Pavia), Riccardo Castellana (Siena), Enza Del Tedesco (Trieste), Yannick Gouchan (Aix-Marseille), Eloisa Morra (Toronto), Uberto Motta (Fribourg), Patricia Peterle (Santa Catarina), Giuseppe Sangirardi (Lorraine), Mara Santi (Ghent), Luca Somigli (Toronto), Ada Tosatti (Paris 3).

ISSN 3034-8978
doi: 10.54103/inopera/2025/4

© 2025, The Authors

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike (CC BY-SA)
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/inopera>)



I revisori di questo numero

VINCENZO ALLEGRENI (Sapienza Università di Roma)
ANDREA AVETO (Università degli Studi di Genova)
FEDERICA BARBONI (Università degli Studi di Verona)
MARIA BORIO (Università degli Studi di Perugia)
STEFANO BOTTERO (Università Ca' Foscari Venezia)
SERGIO CAPPELLO (Università degli Studi di Udine)
OTTAVIA CASAGRANDE (Scuola Normale Superiore di Pisa)
ILARIA CAVALLIN (Università degli Studi di Padova)
VITTORIO CELOTTO (Università degli Studi di Napoli Federico II)
STEFANO COLANGELO (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
SILVIA CONTARINI (Università degli Studi di Udine)
ALICE DACARRO (Università degli Studi di Pavia)
FRANCESCO DIACO (Universität Basel)
CHRISTIAN GENETELLI (Université de Fribourg)
LORENZO CARDILLI (Università degli Studi di Udine)
PASQUALE DI PALMO (Ricercatore indipendente)
ALESSANDRO FERRARO (Università degli Studi di Genova)
JACOPO GALAVOTTI (Università degli Studi di Padova)
PAOLO GIOVANNETTI (Università IULM Milano)
SARA MOCCIA (Università degli Studi di Padova)
MARCO MODENESI (Università degli Studi di Milano)
GIACOMO MORBIATO (Università degli Studi di Verona)
NOEMI NAGY (Divisione universitaria Canton Ticino)
PIERLUIGI PELLINI (Università degli studi di Siena)
ANDREA PIASENTINI (Università degli Studi di Padova)
VALENTINA PANARELLA (Università degli Studi di Napoli Federico II)
ANTONIO PERRONE (Università degli Studi di Napoli Federico II)
GIOVANNA ROSA (Università degli Studi di Milano)
DUCCIO TONGIORGI (Università degli Studi di Genova)
MASSIMILIANO TORTORA (Sapienza Università di Roma)
GIANNI TURCHETTA (Università degli Studi di Milano)
MARCO VILLA (Università degli Studi di Siena)
FABIO ZARROLI (Università degli Studi di Parma)
LUCA ZULIANI (Università degli Studi di Padova)

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

III, 4, 2025

VITTORIO SERENI

EDITORIALE

- LUCA DAINO, FABIO MAGRO, *Il quarto numero di «inOpera». Vittorio Sereni* 6

MONOGRAFICA. POESIA, PROSA, TRADUZIONE, EDITORIA

- GIOVANNA CORDIBELLA, *Vittorio Sereni, il premio «Libera Stampa» e la silloge «Un lungo sonno»* 8
- LUCA LENZINI, *Omissis: qualche osservazione su reticenza e dialogismo in Sereni* 24
- PIETRO DE MARCHI, «*Mai tutto è veramente detto*». *Memoria e riscrittura nelle prose di “Senza l'onore delle armi”* 36
- GIULIANA DI FEBO-SEVERO, *Vittorio Sereni ‘francesista’. Un’inedita “Immagine di Guillaume Apollinaire”* 50
- EDOARDO ESPOSITO, *Da un testo a un altro* 67
- SILVIA RIVA, *Tra «improvvisazione» e «futuro poema». Per una lettura incrociata de “Gli immediati dintorni” e “Il musicante di Saint-Merry”* 76
- MARINO FUCHS, *Vittorio Sereni e la memoria in movimento. Da “Frontiera” a “Stella variabile”: la svolta del viaggio in automobile* 104

MONOGRAFICA. L'ULTIMA STAGIONE

- YANNICK GOUCHE, *Disparition et effacement dans “Stella variabile”* 132
- ANDREA BONGIORNO, *Una riva, un incontro e un rammendo: per una lettura meta-poetica di “Fissità”* 159
- STEFANO VERSACE, *Gli enigmi del “Madrigale a Nefertiti”* 177
- MARIO GEROLAMO MOSSA, «*Hai cantato, non parlato*». *Vittorio Sereni e la divisione d'autore registrata di “Un posto di vacanza”* 194
- MASSIMO MIGLIORATI, *Dal “Posto di vacanza” al “Sabato tedesco”: costanti e novità nell'ultimo Sereni* 236

IVANA MENNA, SALVATORE FRANCESCO LATTARULO, *Lo specchio e il doppio. Analisi di due testi speculari di Vittorio Sereni su una traccia petrarchesca* (“Il sabato tedesco” e “Un posto di vacanza”)

255

XXI SECOLO

ALESSIA GIORDANO, *Favole metriche. L'anapesto in “Vanno via i tuoi occhi” di Mario Benedetti*

286

IN DIALOGO

EDOARDO PISANI, GIANNI TURCHETTA, A proposito di Dino Campana, *L'opera in prosa e in versi*, a cura di Gianni Turchetta, Mondadori, Milano 2024

313

IL QUARTO NUMERO DI «INOPERA».

VITTORIO SERENI

Luca Daino

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000 0002 2410 2859

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova

ORCID: 0000 0003 2087 1308

Il **quarto numero** di «inOpera» è dedicato a Vittorio Sereni. Per l'occasione la sezione monografica si sdoppia accogliendo nella prima parte gli interventi del convegno *Vittorio Sereni. Poesia, prosa, traduzione, editoria*, promosso e organizzato da Luca Daino e Elisa Gambaro, e tenutosi presso l'Università Statale di Milano il 13-14 dicembre 2023. Secondo gli intenti di quell'incontro, i saggi presentano tagli metodologici diversi, pur assegnando la priorità – come è nelle intenzioni programmatiche di «inOpera» – alla lettura ravvicinata dei testi. E diversi sono anche i generi delle opere sereniane di cui si occupano: dalla poesia (Giovanna Cordibella, Luca Lenzini, Marino Fuchs) alla prosa (Pietro De Marchi), dalla critica letteraria (Giuliana Di Febo-Severo) alla traduzione (Edoardo Esposito, Silvia Riva).

La seconda sezione monografica, *L'ultima stagione*, ospita una serie contributi – selezionati tramite una apposita *call for papers* – dedicati all'ultima produzione letteraria di Sereni. Di nuovo ci si muove sul confine tra generi diversi: in questo caso fra poesia e narrativa. Dopo un saggio che ripercorre *Stella variabile* mediante una indagine sulle immagini di silenzio, omissione, mancanza e vuoto (Yannick Gouchan), due interventi affrontano in modo puntuale altrettante poesie di quella raccolta (Andrea Bongiorno, Stefano Versace). *Stella variabile* è protagonista anche degli ultimi tre saggi, che si concentrano su *Un posto di vacanza*. Il poemetto è sondato da insolite e notevoli prospettive: in particolare, la sua restituzione vocale da parte dello stesso Sereni (Mario Gerolamo Mossa) e lo stretto rapporto che il componimento intrattiene con la prosa intitolata *Il sabato tedesco* (oggetto di interesse sia di Massimo Migliorati, sia di Ivana Menna e Francesco Lattarulo). Si tratta in buona sostanza di una ricognizione che «inOpera» propone sull'ultimo libro di Sereni, nella consapevolezza che lo spazio per ulteriori analisi e commenti è ampio e sarà opportuno tornare ancora ad aggirarsi in questi intensi, affascinanti, brulicanti *dintorni*.

Luca Daino, Fabio Magro, *Il quarto numero di «inOpera». Vittorio Sereni*, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 6-7.

DOI: 10.54103/inopera/29602

La consueta sezione riservata a un testo del **XXI secolo** ospita un'analisi metrica – condotta secondo la Teoria della Griglia con Parentesi – di una poesia di Mario Benedetti, *Vanno via i tuoi occhi* (Alessia Giordano). La sezione **inDialogo** questa volta è la sede di un lungo e ricco colloquio fra Edoardo Piani e Gianni Turchetta, curatore del volume *L'opera in versi e in prosa* di Dino Campana, uscito di recente per i Meridiani Mondadori.



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

© Luca Daino, Fabio Magro

**VITTORIO SERENI, IL PREMIO «LIBERA STAMPA»
E LA SILLOGE *UN LUNGO SONNO***

Giovanna Cordibella

Università di Berna

ORCID: 0000 0003 0330 0570

ABSTRACT IT

Il saggio offre uno studio della partecipazione di Sereni al premio «Libera stampa» e si propone di contribuire all'esame del processo che ha portato all'affermazione di Sereni nel campo letterario italiano e internazionale negli anni Quaranta e Cinquanta. In secondo luogo, il focus è posto sulla silloge *Un lungo sonno*, rimasta inedita nella configurazione presentata da Sereni alla giuria del premio svizzero nel 1956. La silloge è analizzata nella sua struttura macrotestuale e nelle sue connessioni con altri libri di Sereni (tra questi *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani*, *Gli immediati dintorni*).

PAROLE CHIAVE

Sereni; Premi letterari; «Libera Stampa»; Campo letterario, *Un lungo sonno*.

TITLE

Vittorio Sereni, the «Libera Stampa» Prize, and the Collection *Un lungo sonno*

ABSTRACT ENG

The essay offers a study of Sereni's participation in the «Libera Stampa» prize and aims firstly to contribute to the analysis of the process that led to Sereni's establishment in the Italian and international literary field in the 1940s and 1950s. Secondly, the focus is placed on the collection *Un lungo sonno*, which remained unpublished in the configuration presented by Sereni to the jury of the Swiss prize in 1956. *Un lungo sonno* is analysed in its macro-textual structure and in its connections with other books by Sereni (among them *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani*, *Gli immediati dintorni*).

KEYWORDS

Sereni; Literary Prizes; «Libera Stampa»; Literary Field; *Un lungo sonno*.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giovanna Cordibella è professoressa di Letteratura Italiana all'Università di Berna. Si occupa di Letteratura del Rinascimento e di Letteratura italiana moderna e contemporanea. Il suo studio *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* (Il Mulino, 2009) è stato insignito del Premio Moretti. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *I retroscena della scrittura. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori in lingua italiana della Svizzera* (Dadò, 2022); le co-curatele dei volumi «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi* (Peter Lang, «Italian Modernities», 2024) e *L'italiano e la Riforma* (ETS, 2025).

Giovanna Cordibella, *Vittorio Sereni, il premio «Libera Stampa» e la silloge «Un lungo sonno»*, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 8-23.

DOI: 10.54103/inopera/29495

Avviato «subito dopo il 1945 sulla traccia di avvenimenti drammatici»¹ del secondo conflitto mondiale, con il fine di valorizzare opere inedite, il «Libera Stampa» è stato il «premio d'oltre confine»² a cui Vittorio Sereni ha concorso in ben due edizioni come scrittore, per poi collaborarvi per diversi anni come giurato. Quella che qui si propone è una cognizione dei rapporti di Sereni con il premio svizzero, la quale persegue una duplice finalità. Ricostruire la partecipazione di Sereni al «Libera Stampa» consente anzitutto di dare un contributo all'esame di un segmento del processo, non sempre lineare e non privo di «infortuni»³ che ha portato all'affermazione di Sereni nel campo letterario italiano e internazionale negli anni Quaranta e Cinquanta. Un'indagine su questa partecipazione, in particolare di quella all'edizione del 1956 con la silloge *Un lungo sonno*, porta inoltre a confrontarsi con uno dei cantieri a cui Sereni si è dedicato in una fase cruciale del suo percorso di scrittore tra la fine dei primi anni Quaranta e la prima metà dei Cinquanta: un periodo di scarsa produttività, eppure nevralgico per la prima genesi degli *Strumenti umani*, per il riassetto dei precedenti libri poetici, nonché per l'avvio di ulteriori progetti sui versanti della prosa e della traduzione. La silloge *Un lungo sonno*, rimasta inedita nella configurazione presentata da Sereni alla giuria del premio svizzero e qui sottoposta ad analisi, documenta questa fase di sperimentazione su più tavoli, così come il confronto con un'architettura macrotestuale che si apre al connubio di poesia, prosa, saggi traduttivi.

1. Sempre più affermate negli studi culturali, le indagini intorno ai premi letterari hanno permesso di mettere a fuoco l'*economia del prestigio*⁴ che si collega al rituale del premio, così come il ruolo che esso esercita nella selezione e consacrazione delle opere vincenti e dei loro autori. Assumendo come punto di partenza le teorie di Pierre Bourdieu, tali studi inscrivono i premi nell'arena di relazioni e conflitti che animano il campo letterario. In queste dinamiche, dominate da una «logique spécifique [...] de la concurrence pour la légitimité culturelle»⁵, i premi sono chiamati a rivestire la seguente funzione:

¹ Cfr. EROS BELLINELLI (a cura di), *1947-1967. Vent'anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, Pantarei, Lugano 1967, p. 56.

² «[...] premio d'oltre confine – così descrive Sereni il «Libera Stampa» nel 1967 – che non è un premio ma un'apertura, un versante, un'aria, un motivo, una riproposta [...]»; VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 636.

³ Sereni fa riferimento all'esito della sua partecipazione al Premio «Libera Stampa» nell'edizione del 1946 come a «una specie d'infortunio personale» in una lettera a Pietro Bianconi del 18 gennaio 1947, apparsa tra i *Documenti* proposti in RENATO MARTINONI, *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni*, «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanzate», 16, 1989, p. 59.

⁴ Cfr. JAMES F. ENGLISH, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge 2005. English indica come «important theoretical background» del suo studio le teorie sociologiche di Bourdieu e della sua scuola, cfr. ivi, pp. 4 ss.

⁵ PIERRE BOURDIEU, *Champ intellectuel et projet créateur*, «Les Temps modernes», 22, 246, 1966, p. 867.

[...] questa «logica di competizione per la legittimazione culturale» porta alla creazione di specifiche «istanze intellettuali di selezione e conferma» – e i premi letterari e le loro giurie hanno un ruolo di primo piano nell’insieme di queste istanze. Il premio letterario, rituale di onorificenza e di riconoscimento, riunisce le istituzioni che assegnano il premio con tutti gli attori principali del settore, gli editori, gli autori, i *media*, i critici letterari e i lettori; in tal modo le tendenze letterarie attuali vengono segnalate e al contempo influenzate [...] – un processo che mira fondamentalmente a una strategia di canonizzazione come standardizzazione dei modelli di valore culturale, culminando nella proclamazione consensuale della cerimonia di premiazione.⁶

Nel caso particolare del «Libera Stampa», si è confrontati con un premio orientato alla selezione di opere di lingua italiana che agisce tuttavia in un’area transnazionale, interessando un campo letterario non solo svizzero e non solo esclusivamente italiano. Fin dalla sua fondazione nel 1946, il «Libera Stampa» ha d’altra parte coltivato proprio l’ambizione di fungere da «collezione» tra la cultura italiana e quella ticinese. Il premio è istituito a Lugano intorno all’omonimo quotidiano socialista (testata a cui avevano collaborato durante il fascismo numerosi fuoriusciti) subito dopo la Liberazione, su iniziativa di due giovani collaboratori del giornale, Eros Bellinelli e Pietro Salati,⁷ con il patrocinio di Giovanni Battista Angioletti. Così Bellinelli rievoca questo atto fondativo:

Un premio letterario [...] era un modo [...] aperto, non costrittivo, di mantenere dei legami e di crearne di nuovi. D’altra parte, la nuova situazione aveva liberato e fatto scattare, in Italia, un’intensa e articolata creatività letteraria, che poteva trovare forse maggiore attenzione critica fuori dal clima di tensione e di rinnovamento in cui si trovava la penisola. Il Canton Ticino, Lugano, «Libera Stampa» potevano essere un collezionista amichevole e un lettore [...] fondamentalmente corretto, delle più diverse forme ed espressioni della letteratura italiana del dopoguerra che stava offrendo nuovi talenti [...].⁸

⁶ CHRISTOPH JÜRGENSEN, *Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz, Literaturpreis im gegenwärtigen literarischen Feld*, in SILKE HORSTKOTTE, LEONHARD HERRMANN (HRSG.), *Poetiken der Gegenwart*, de Gruyter, Berlin 2013, p. 286 (trad. it. mia). Jürgensen cita qui passi del saggio di Bourdieu *Champ intellectuel et projet créateur*, riferendosi in seguito anche a *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*. Tra gli studi più recenti dedicati ai premi letterari si segnala inoltre, per ulteriori approfondimenti teorici, CHRISTOPH JÜRGENSEN, ANTONIUS WEIXLER (a cura di), *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*, J.B. Metzler, Berlin 2021, in particolare pp. 55-77.

⁷ Cfr. LUCA BELLINELLI, MATTEO BELLINELLI (a cura di), *Eros Bellinelli 1920-2019: oltre confini e frontiere*, Pantarei, Lugano 2021, p. 185.

⁸ EROS BELLINELLI, *Note a margine del “Premio letterario Libera Stampa”*, ivi, pp. 187-189 (la citazione è a p. 188). Il premio inoltre, come puntualizzava Pietro Pellegrini nel «discorso inaugurale» alla prima edizione, «si poneva come continuatore del “Premio Lugano”», con persistenze anche nella composizione delle rispettive giurie, come quella di Gianfranco Contini; cfr. EROS BELLINELLI (a cura di), *1947-1967. Vent’anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, cit., p. 17.

In virtù anche della stretta gravitazione della cultura ticinese su quella italiana, il premio acquisisce ben presto un'indubbia rilevanza anche per il campo letterario della penisola. Fin dalla sua prima edizione nel 1946, il «Libera Stampa» riscuote nelle lettere italiane un forte interesse e inizia ad acquisire prestigio, profilandosi come passerella internazionale per la segnalazione di talenti nuovi o emergenti. Pure nella composizione della giuria, destinata nella storia ventennale del premio ad assumere diversi assetti, risulta sempre garantita la coesistenza di una componente ticinese accanto a una italiana. Nella prima fase del premio, dal 1946 al 1949, la giuria è presieduta dall'antifascista ticinese Piero Pellegrini e composta inoltre da Pietro Bianconi, Carlo Bo, Aldo Borlenghi, Gianfranco Contini, Giansiro Ferrata e Pietro Salati.⁹ In seguito all'abbandono della cattedra a Friburgo e al trasferimento all'ateneo fiorentino, Contini si dimette dal proprio incarico e la giuria negli anni a venire è più volte riconfigurata, con il coinvolgimento tra l'altro nella schiera dei propri membri dello svizzero Adriano Soldini (1955-1966) e, tra gli italiani, di Dante Isella (1960-1966).¹⁰

Il «Libera Stampa», nei vent'anni di esistenza e nelle tredici edizioni, premia e segnala opere inedite di nomi che si stavano profilando nella letteratura in lingua italiana del periodo: da Leonardo Sciascia (1957) a Giorgio Orelli (1960), da Antonio Delfini (1959) a Nelo Risi (1961) tra i premiati; Pier Paolo Pasolini (1947, 1948-1949), Luciano Erba (1946, 1947), Maria Corti (1948-1949) e Andrea Zanzotto (1948-1949) tra i segnalati. Sereni presenta la propria candidatura già alla prima edizione nel 1946, seguita da una seconda partecipazione nel 1956, anno in cui vince il «Libera Stampa» con il suo inedito *Un lungo sonno*. Dal 1959 al 1963 è infine coinvolto come giurato,¹¹ carica che svolge con convinzione e rigore, anche per l'affezione verso un premio che, a suo vedere, non solo favoriva l'«istituzione in fatto di scambi culturali tra Italia e Svizzera»,¹² ma assumeva inoltre «il valore di un consuntivo annuale» sulle nuove tendenze letterarie in lingua italiana, presentando un vero e proprio «vivaio di giovani e giovanissimi».¹³ Dall'edizione del 1964 Sereni, Direttore letterario alla Mondadori, si dimette tuttavia dal suo incarico

⁹ Cfr. ivi, pp. 23-40.

¹⁰ Cfr. ivi, pp. 41-103.

¹¹ Il nome di Sereni compare per la prima volta nella lista dei giurati del «Libera Stampa» in calce alla *Relazione* letta nel corso della cerimonia di premiazione che ha avuto luogo al Casinò Municipale di Campione d'Italia il 7 marzo 1960 (cfr. ivi, p. 76), relativa all'edizione 1959; l'ultima menzione si trova invece nella *Relazione* letta nella cerimonia del 27 aprile 1964, occasione di conferimento del premio dell'edizione del 1963 (cfr. ivi, p. 97).

¹² VITTORIO SERENI, *Significato di un premio*, «Illustrazione ticinese», XIX, 10, 6 marzo 1948, p. 24.

¹³ *Ibidem*. «Tante cose insieme – aggiunge Sereni in questa prosa – fanno il Premio “Libera Stampa”: il pubblico partecipa e attento, la serenità e la cordialità di Piero Pellegrini, il tepore dei caffè prima e dopo la premiazione. C'è insomma una parte precisa in noi, tra i nostri ricordi, sempre pronta ad agire e a riconoscersi, quando si dica *Lugano* e “Libera Stampa”. Non so se gli amici ticinesi possano rendersi pienamente conto del senso straordinario che ha per noi questa annuale ricorrenza, per noi avvezzi a parlare di premi con fastidio [...]».

di giurato per allinearsi all'«atteggiamento assunto» dall'editore milanese «nei confronti dei premi letterari». ¹⁴

2. L'esordio di Sereni al «Libera Stampa» avviene con l'allora ancora inedito *Diario d'Algeria* nel 1946, annata in cui il premio è tuttavia assegnato a Vasco Pratolini per *Cronache di poveri amanti*. La prima partecipazione di Sereni al premio segna nella storia ricettiva del *Diario* un momento di incrinatura. Il poeta non cela la criticità del momento e definisce l'esito di questa tornata del «Libera Stampa» come «una specie d'infortunio personale». ¹⁵ Anche Alessandro Parronchi, in uno scambio epistolare risalente al gennaio 1947, si rammarica di come il nuovo libro poetico di Sereni non abbia trovato il dovuto ascolto: «mi convinco di una cosa: – confida Parronchi – che nei tuoi riguardi, a parte le classifiche e i pareri personali, c'è stata dell'incomprensione». ¹⁶ Il *Diario d'Algeria* riceve comunque in questa edizione del «Libera Stampa» non soltanto una segnalazione, bensì anche un premio supplementare, grazie al contributo della Federazione Giovanile Socialista Ticinese che mette a disposizione a tal fine una somma di 300 franchi. ¹⁷ Tale premio è tuttavia conferito *ex aequo* a Sereni e a Umberto Bellintani per le ancora inedite *Poesie*. Da una lettera a Parronchi si evincono ulteriori dettagli, anche sulla premiazione a Lugano:

Il premio era così di Vasco [Pratolini] e per me era certo un premio supplementare di 300 franchi. Infatti il sabato fui chiamato per telefono perché mi recassi a Lugano a riceverlo. Partii la domenica mattina, arrivai in una Lugano fredda, spettrale, con tutti gli indizi della neve imminente [...]. Le cose parevano completamente decise, ma i giudici durante tutto il pomeriggio rimasero chiusi nei locali di «Libera stampa» – mentre Vasco e io aspettavamo all'albergo. Alle sette mangiammo (la premiazione era alle 20.30) e al tavolo fui pregato da Contini di leggere al pubblico, oltre ai miei versi, quelli di un certo Bellintani [...]. Nei locali di «Libera Stampa», detti un'occhiata al verbale già pronto ed ebbi la sorpresa di vedere che il mio premio era diviso a metà. ¹⁸

¹⁴ EROS BELLINELLI, *Premessa*, in ID. (a cura di), *1947-1967. Vent'anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, cit., p. 10.

¹⁵ Cfr. la nota 3 nel presente saggio.

¹⁶ Lettera di A. Parronchi a V. Sereni, 20 gennaio 1947, in VITTORIO SERENI, ALESSANDRO PARRONCHI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Feltrinelli, Milano 2004, p. 147.

¹⁷ Cfr. EROS BELLINELLI (a cura di), *1947-1967. Vent'anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, cit., pp. 24-25.

¹⁸ Lettera di V. Sereni a A. Parronchi, 22 gennaio [1947], in VITTORIO SERENI, ALESSANDRO PARRONCHI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., p. 146.

Dal resoconto che Sereni offre di questa trasferta ticinese traspare un certo disappunto per l'inaspettata condivisione del premio con Bellintani (ritenuto dalla giuria «la vera scoperta di quel concorso»),¹⁹ così come, nei passi seguenti, emergono indiscrezioni sulle discussioni interne alla commissione giudicatrice in merito a questa decisione. Sereni congettura qui una «parziale ostilità»²⁰ nei suoi confronti di Contini, che è supposto esercitare una sorta di «dittatura letteraria»²¹ nel Canton Ticino. Sulla base di testimonianze di altri membri della giuria, è riportato come i sostenitori di Sereni «urtassero [...] nell'irriducibilità di Contini»,²² la cui «onestà critica» non è certo messa in dubbio, per quanto Sereni non escluda che «un tanto di fastidio anti-vigorelliano entri nella faccenda».²³ Non celata è inoltre la preferenza continiana per altre linee e modi poetici, come per «l'impasto Montale-Penna»²⁴ proprio di un altro poeta contemporaneo «sicuro dei propri mezzi» come Giorgio Orelli («“un pittore fiorentino del '400”»),²⁵ la cui raccolta *L'ora esatta* è pure oggetto di una segnalazione in questa prima edizione del premio «Libera Stampa». Queste testimonianze documentarie lasciano pertanto emergere dinamiche di selezione interne alla giuria del premio non sempre convergenti, con affermazione infine dell'indirizzo promosso da Contini. A quest'ultimo si deve tra l'altro la stesura della *Relazione* sottoscritta da tutti i membri della giuria, anche da Bo e Ferrata.²⁶

Il parere espresso dai giurati sul *Diario d'Algeria* comprende un'implicita critica ai precedenti libri poetici, *Frontiera* e *Poesie*, e non coglie inoltre appieno la cifra innovativa della nuova raccolta in versi. Pur nell'apprezzamento del *Diario*, libro «d'una maturità non meno espressiva che morale», la *Relazione* non tralascia infatti anche di mettere in rilievo «risultati [...] contestabili» in sezioni dell'inedito:

[...] Vittorio Sereni sembra aver conseguito risultati molto più maturi di quelli che offriva il suo volumetto «Frontiera», poi «Poesie». Il processo di illimpidimento e di umile ricerca di genuinità che caratterizzava «Frontiera» ha costituito la base per

¹⁹ Cfr. *Relazione della giuria* (1946), in EROS BELLINELLI (a cura di), *1947-1967. Vent'anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, cit., p. 24.

²⁰ VITTORIO SERENI, ALESSANDRO PARRONCHI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., p. 147.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 146.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Sereni ritorna sulle dinamiche interne alla giuria del «Libera Stampa» e sul proprio disappunto nei confronti del «verbale» nella lettera a Bianconi del 18 gennaio 1947: «[...] voglio pregarti d'un favore: di farti portare da Salati il mio primo libretto (*Poesie*; non ho che la mia copia personale) e di dirmi in tutta franchezza se è vero che io nasco solo col *Diario d'Algeria*. Bo e Ferrata, che ne scrissero a suo tempo, non erano di questo parere: mi pare che abbiano accettato troppo placidamente, firmando il verbale, un giudizio che non era il loro». Cfr. *Documenti*, in RENATO MARTINONI, *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni*, cit., p. 60.

così dire morale, su cui l'autore ha edificato i risultati meno contestabili di questo «*Diario d'Algeria*», in particolare del gruppo che così strettamente s'intitola. Il «*Diario d'Algeria*» riempie di un discorso articolato e aperto quello che nel primo libro si affidava essenzialmente a un accento. Col cuore purificato dall'esercizio di «Frontiera», Sereni è ormai pronto ad accogliere qualche suggerimento orfico e a interpretarne il senso. Nell'uno e nell'altro caso l'esperienza umana della prigione è stata occasione decisiva per il raggiungimento d'una maturità non meno espressiva che morale.²⁷

Nell'area culturale ticinese e italiana il parere della giuria del premio svizzero ha una certa risonanza: edito in forma integrale sul quotidiano «*Libera Stampa*» di Lugano, viene inoltre citato in un articolo apparso in Italia nel 1947 sulla «*Fiera letteraria*».²⁸ In assenza di ricerche specifiche sul posizionamento di Sereni nel campo letterario italiano di metà Novecento, la ricostruzione di questi retroscena può contribuire a definire alcune coordinate di questo processo, così come all'inquadramento di quella fase di «silenzio poetico» che segue alla pubblicazione del *Diario*. Sereni traccia un bilancio di questo periodo in una ben nota lettera a Luciano Anceschi:

[...] uscì il «*Diario d'Algeria*» in un'atmosfera tutt'altro che ideale. Gente che oggi, almeno a parole, mostra di farne alta stima, allora quasi non se ne accorse o rimase indifferente o in sospetto [...]. Questi fatti non contano per sé stessi; ma ognuno di essi cadde su un terreno psichicamente esplosivo. Ai miei occhi rappresentarono ostacoli funesti e maligni alla ricostruzione di quella base di fiducia e di credito [...] della quale [...] io avevo in quel momento assoluto bisogno. Credo che il mio quasi totale silenzio poetico di questi anni si spieghi anche con questi fatti negativi [...].²⁹

Nella diagnosi di questa crisi, Sereni include significativamente anche il rapporto con il proprio pubblico, con accenno a quella «base di fiducia e di credito» che egli ritiene di dover riconquistare dopo la cesura bellica. *Un lungo sonno* – inedito presentato nel 1956 al premio «*Libera Stampa*» – documenta proprio un esito di questa fase della scrittura in versi e in prosa, tra la fine dei Quaranta e i primi anni Cinquanta, che prelude a futuri progetti, tra cui *Gli strumenti umani*. Il fatto che Sereni ripresenti una candidatura al premio svizzero in questa congiuntura è in fondo rivelatore: un modo per testare i primi risultati delle nuove sperimentazioni intraprese.

²⁷ Relazione della giuria (1946), in EROS BELLINELLI (a cura di), 1947-1967. *Vent'anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, cit., p. 24.

²⁸ Cfr. *Il Premio «Libera Stampa» 1946 a Vasco Pratolini*, «*Libera Stampa*», 7 gennaio 1947, pp. 1-2, nonché PIO ORTELLI, *Il premio Libera Stampa a Vasco Pratolini*, «*La Fiera letteraria*», II, 3, 15 gennaio 1947, p. 8.

²⁹ Lettera di V. Sereni a L. Anceschi, aprile 1952, in VITTORIO SERENI, LUCIANO ANCESCHI, *Carteggio con Luciano Anceschi: 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 171-172.

L’assegnazione del «Libera Stampa» nel 1956 offre conferma e credito ai nuovi cantieri. La giuria riconosce all’unanimità nell’inedito di Sereni «un apporto decisamente superiore a ogni altra opera concorrente» e ne registra la «sostanziale novità rispetto alla sua opera precedente [...]».³⁰ Con richiamo al quadro teorico definito negli studi sui premi letterari, questo riconoscimento esercita diverse funzioni: una «funzione *sociale*»,³¹ avendo fornito «un capitale economico [...] e simbolico» all’autore e consolidato il suo credito; una «funzione *politico-culturale*»,³² con la promozione nel campo di esemplarità dell’opera premiata; infine una «funzione *rappresentativa*»,³³ realizzata per mezzo della messa in scena del vincitore nei *media*, concorrendo al suo prestigio. «Sereni [...] – si legge in effetti tra le notizie della premiazione trasmesse a mezzo stampa – può essere considerato il capofila della generazione dei poeti intorno ai quarant’anni» e «le sue ultime poesie propongono la definizione di una fisionomia lirica di più completo carattere».³⁴

3. L’architettura di *Un lungo sonno* – titolo che allude al protracto sopore del poeta (possibile ripresa del «lungo et grave sonno» di Petrarca, *Rvf CCCLXI* 8)³⁵ – si alimenta di testi che Sereni porta a compimento nel periodo che va dal 1947 al 1956. Pur nella sua esiguità, la raccolta documenta un laboratorio di primo rilievo non solo per lo sviluppo degli *Strumenti umani*,³⁶ bensì per l’opera di Sereni nel suo complesso, anticipandone più sviluppi a venire e non solo sul *côté* poetico. L’assetto del libretto si fonda tra l’altro – primo esperimento di Sereni, da quanto mi risulta, in tal senso – sulla sinergia tra una

³⁰ *Relazione della giuria* (1956), in EROS BELLINELLI (a cura di), 1947-1967. *Vent’anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, cit., p. 49. La giuria, di diversa conformazione rispetto a quella dell’edizione del 1946 è composta da sette membri, tra i quali non figura più Contini. I giurati sono i seguenti: Piero Bianconi, Carlo Bo, Aldo Borlenghi, Giansiro Ferrata, Pietro Salati, Adriano Soldini e Arturo Tofanelli.

³¹ CHRISTOPH JÜRGENSEN, *Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz „Literaturpreis“ im gegenwärtigen literarischen Feld*, cit., p. 287 (trad. it. mia).

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ADRIANO SOLDINI, *Vitalità di un premio letterario*, «Il Cantonetto. Rassegna bimestrale», IV, 4-5, novembre 1956, pp. 99-101 (la citazione è a p. 100).

³⁵ Cfr. DANTE ISELLA, *Esperienze novecentesche* (1996), in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Einaudi, Torino 2009, pp. 265-276 (la citazione è a p. 273).

³⁶ Cfr. UBERTO MOTTA, 1945-1948. *Il primo nucleo degli “Strumenti umani”*, in GEORGIA FIORONI (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, atti della giornata di studi (Università di Ginevra, 5 dicembre 2013), Pensa MultiMedia, Lecce 2015, pp. 45-65, nonché MICHEL CATTANEO, *Introduzione*, in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, edizione commentata a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023, pp. ix-xxxviii (in particolare pp. xvi-xix). «Considerato che a partire dai materiali genetici di *Gli squali*, lirica inclusa in *Un lungo sonno*, prenderà avvio la scrittura di *Un posto di vacanza*, – specifica Cattaneo (ivi, p. xvi, nota 12) – si potrebbe dire che la silloge luganese fissi un frangente in cui Sereni sta in una certa misura lavorando contemporaneamente a tutte e quattro le sue raccolte».

pluralità di generi (poesia, prosa, traduzione), scelta anch'essa anticipatrice di sperimentazioni macrotestuali future, come quella attuata negli *Immediati dintorni*.

Tra le carte di Sereni sono attestate due redazioni dattiloscritte integrali della silloge con correzioni a penna (W¹, W²). A differenza di altri materiali avantestuali coevi che interessano solo alcuni testi compresi nel libretto (W³, W⁴), questi fascicoli sono infatti i soli «che siano forniti di una pagina finale di Note e di un Indice» e che «rec[hi]no il titolo *Un lungo sonno*».³⁷ È plausibile che la seconda redazione (W²) sia conforme al libro nella forma sottoposta alla giuria del premio «Libera Stampa», da identificarsi pertanto come testimone di riferimento per lo studio della silloge.³⁸ Questo è infatti l'unico a essere preceduto da copia della lettera d'accompagnamento, con data 28 agosto 1956, dove Sereni si premura di richiedere in modo esplicito, nel caso in cui il premio non gli venisse assegnato (o nel caso di sua assegnazione *ex aequo*), di non rendere pubblica la sua candidatura al «Libera Stampa» 1956, così come di rinunciare, nel caso di mancata vincita, a un'eventuale segnalazione della sua opera in concorso, a conferma di come l'esito dell'edizione del 1946 abbia lasciato un segno:

[...] Invio un testo dattiloscritto in triplice copia col quale intendo partecipare al Premio per il 1956. Le altre copie sono state recapitate direttamente ai giudici residenti a Milano.

La scarsa mole del lavoro presentato mi lascia alcuni dubbi circa la possibilità che esso sia preso in considerazione. Prego dunque di voler far presente alla giuria il mio desiderio di non essere in alcun modo menzionato o segnalato qualora la valutazione della qualità non prevalga sulla quantità tanto da assicurarmi l'assegnazione dell'intero Premio.³⁹

Con struttura tripartita, *Un lungo sonno* è dotato di un apparato paratestuale, composto da puntuali *Note* d'autore che esplicitano connessioni con i precedenti libri in versi sereniani e rivelano le scelte alla base dell'organizzazione della raccolta. La nota iniziale si apre esplicando come la sezione d'apertura, *Appendice a un diario*, costituisca una vera e propria giunta «al *Diario d'Algeria*, uscito nel '47».⁴⁰ Sereni mette a nudo in questa e in successive postille una direttrice del suo operato: la progettualità della sua nuova opera è di fatto strettamente interconnessa alla ridefinizione degli assetti dei suoi due antecedenti libri di poesia.⁴¹ Tale

³⁷ *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 477.

³⁸ Una descrizione archivistica di questo fascicolo, conservato nel Fondo Vittorio Sereni (FVS) all'Archivio Sereni di Luino, si legge al seguente link: lombardiarchivi.serviziurl.it/groups/UniPV_CentroMano-/fonds/17836/units/146964 (u.c. 06.05.2025).

³⁹ Lettera di V. Sereni alla Segreteria del Premio «Libera Stampa», Milano, 28.8.[19]56, FVS, SER QU 22, c. s.n. (si tratta di copia su carta velina della missiva).

⁴⁰ VITTORIO SERENI, *Note*, in *Un lungo sonno*, FVS, SER QU 22, c. 31.

⁴¹ Per dettagli su questa strategia e per ulteriori integrazioni rispetto a quanto qui esposto si rimanda a precedenti e fondamentali studi, anzitutto a *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., pp. 281 ss., così come a UBERTO MOTTA, 1945-1948. Il primo nucleo degli «Strumenti umani», cit., pp. 47-48, MICHEL CATTANEO, *Introduzione*, cit., pp. xvi-xix.

lavoro di riassestamento è prefigurato in più passi delle *Note*, come quello relativo a *Diario bolognese* (1944), poesia destinata a venir «inserita, così com’è ora, in un’eventuale ristampa»⁴² del *Diario* (e in effetti inclusa nell’edizione mondadoriana del 1965, al pari di *Frammenti per una sconfitta*). Sempre più impegnato in una prassi di scrittura che si esercita su diversi fronti (prosa e poesia), Sereni esplicita inoltre in queste postille come *Il ritaglio*, testo finale di questa prima sezione, costituisca un esercizio su un antecedente testo del *Diario*: «una diversa stesura, parte in prosa parte in versi, della corrispondente Pin-up girl».⁴³ In questo caso Sereni opterà, negli anni a venire, per lo smembramento delle due parti, scegliendo di integrare il passo in prosa in *Sicilia ’43*, capitolo degli *Immediati dintorni*,⁴⁴ e di rifunzionalizzare la redazione in versi nel *Diario*, in sostituzione di quella anteriore di *Pin-up girl*.⁴⁵ Il rapporto genetico tra le due tessere del dittico rimane appunto attestato dal dattiloscritto *Un lungo sonno*.

Questa tendenza a ridefinire anche il disegno delle sue precedenti raccolte, in parallelo al cantiere del suo terzo libro poetico, si riscontra inoltre nella prefigurazione, accennata in queste *Note*, di un «breve ciclo» dedicato a Proserpina e destinato «a una ristampa, eventuale, del volume “Frontiera”».⁴⁶ Tra i testi inaugurali della seconda sezione Sereni propone infatti una tessera (*Altri versi a Proserpina*) di questa progettata serie.⁴⁷ Nell’ultima nota autoriale, Sereni passa infine a illustrare la terza sezione della raccolta che accoglie quattro traduzioni, all’epoca ancora inedite, dal poeta americano William Carlos Williams (*Viene l’inverno*, *Lamento della vedova in primavera*, *La strada solitaria*, *Queste sono*). Se la scelta di questa inclusione è argomentata (con toni tipici dell’*understatement* di Sereni) con ragioni pragmatiche (la non ancora avvenuta pubblicazione di questi testi, conformemente alle direttive del «Libera Stampa»), l’aver strutturato la sezione finale *Da W.C. Williams (traduzioni)* convalida di fatto il rilievo di questo archetipo nello sviluppo dell’esercizio poetico in proprio⁴⁸ e lo spazio crescente che il lavoro del tradurre sta acquisendo nel laboratorio sereniano.

⁴² VITTORIO SERENI, *Note*, in *Un lungo sonno*, FVS, SER QU 22, c. 31.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Le pagine in prosa con cui si apre *Il ritaglio* (da «Entro il recinto di Villa Paradiso, in un fabbricato annesso alla villa [...]» sino a «Non sapeva né mai in verità aveva saputo») si leggono ora in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni, nota ai testi, apparato critico e documenti a cura di Giulia Raboni, bibliografia delle prose a cura di Barbara Colli, Mondadori, Milano 1998, pp. 15-16.

⁴⁵ Cfr. *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, cit., pp. 434-435.

⁴⁶ VITTORIO SERENI, *Note*, in *Un lungo sonno*, FVS, SER QU 22, c. 31.

⁴⁷ *Ibidem*. Si tratta di *Sul tavolo tondo di sasso*, cfr. *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, cit., pp. 371-372.

⁴⁸ Cfr. MATTIA COPPO, *Sereni traduttore di Williams*, «Studi Novecenteschi», xxxvi, 2009, 77, pp. 151-176; LUCA TRISSINO, «Due letture? Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni», in GIOVANNA CORDIBELLA, SARA GARAU (a cura di), *Co-creare. Forme della collaborazione letteraria e interartistica*, numero monografico di «Versants», 70, 2, 2023, pp. 59-79.

La sezione centrale eponima della raccolta, *Un lungo sonno*, si compone di 13 testi ed è la più ampia. Integra, oltre ad *Altri versi a Proserpina*, diverse poesie che costituiranno ciò che è stato definito il «primo nucleo di *Gli strumenti umani*».⁴⁹ Si tratta di segmenti consistenti di *Uno sguardo di rimando*, sezione inaugurale del terzo libro poetico di Sereni. I rapporti genetici di quest'ultima con *Un lungo sonno*, già ampiamente indagati,^{⁵⁰} sono molto stretti e presentano una fenomenologia variantistica mutevole e varia. In questa sezione figurano testi – come *Nella neve* o *Viaggio all'alba* – che mantengono l'originario titolo nel libro del 1965 e che sono soggetti a interventi variantistici non consistenti. Sono inoltre attestate le prime cellule di componimenti futuri, come *Frammento* («non [...] destinato a restare tale»),^{⁵¹} come appunta in effetti Sereni nelle *Note*), dalla cui revisione e dal cui ampliamento deriva *Ancora sulla strada di Zenna*. Ma siamo anche di fronte ad altre poesie che Sereni sottopone a intensa revisione, come *46/47 - il telefono* da cui sono generati tre diversi testi degli *Strumenti*: *Comunicazione interrotta*, *Il tempo provvisorio*, *La repubblica*.

NOTE	
- <u>Appendice a un diario</u> : al <i>Diario d'Algeria</i> , appreso nel '47. "Diario bolegnesse", scritta nel maggio del '44, non fu inclusa nel libro. Verrebbe inserita, così com'è ora, in un'eventuale ristampa. "Il ritaglio" è una diversa stesura, parte in prosa parte in versi, della corrispondente "pin-up girl" inclusa nel <i>Diario d'Algeria</i> .	
- "Altri versi a Proserpina". Potrebbero essere aggiunti come terza lirica alle pagine dei "Vecchi versi a Proserpina" inclusi nel <i>Diario d'Algeria</i> . L'intero breve ciclo è però destinato a una ristampa, eventuale, del volume <i>Frontiera</i> .	
- "Frammento".	Nelle intenzioni non è destinato a restare tale.
- <u>Da W.C. Williams</u> .	Queste non sono che una piccola parte delle mie traduzioni dall'opera del poeta americano. Non sono, credo, né le più belle né le più indicative tra quelle da me tradotte. Ma, sempre come traduzioni, hanno il vantaggio di essere totalmente inedite. Altre sono invece apparse in riviste e in antologie.

Vittorio Sereni, Indice (dattiloscritto W2 di *Un lungo sonno*; FVS, SER QU 22, c. 31).

INDICE	
<u>APPENDICE A UN DIARIO</u>	
Diario bolegnesse	
Tre frammenti per una sconfitta :	pag.
I	"
(Istruzione e allarme)	II
III	"
Il ritaglio	"
<u>UN LUNGO SONNO</u>	
Cartolina luinese	"
Altri versi a Proserpina	"
Viaggio all'alba	"
-46/47	
- il telefono	"
Nella neve	"
L'equivoco	"
La crisi dei querant'anni	"
I	"
II	"
III	"
Finestra	"
Mille Miglia	"
Gli squali	"
Frammento	"
<u>DA WILLIAM CARLOS WILLIAMS</u>	
(traduzioni)	
Viene l'inverno	"
Lamento della vedova in primavera	"
La strada solitaria	"
Queste sono	"

Vittorio Sereni, Indice (dattiloscritto W2 di *Un lungo sonno*; FVS, SER QU 22, c. 32).

⁴⁹ *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, cit., p. 477.

⁵⁰ Cfr. ivi, pp. 486 ss., UBERTO MOTTA, 1945-1948. *Il primo nucleo degli "Strumenti umani"*, cit., pp. 46-59, MICHEL CATTANEO, *Introduzione*, cit., pp. XVI-XIX.

⁵¹ VITTORIO SERENI, *Note*, in *Un lungo sonno*, FVS, SER QU 22, c. 31.

Questa sezione centrale della silloge comprende inoltre un trittico: *La crisi dei quarant'anni*. È presentato nell'*Indice* come parte integrante di *Un lungo sonno*. Non costituisce dunque una vera e propria «partizione autonoma» nella struttura della raccolta, come ha precisato Michel Cattaneo, aggiungendo puntualizzazioni alla trascrizione dell'*Indice* fornita da Dante Isella.⁵² *La crisi dei quarant'anni* si compone di una prima parte in prosa e di due testi poetici a seguire, sotto una titolazione comune, nella quale il motivo della «crisi», così tipico dell'esperienza esistenziale di Sereni in questa congiuntura, si raccorda a quello del ritratto del *middle-aged man*, caro, tra l'altro, ai poeti americani che Sereni frequenta in questi anni. Non solo Williams, ma anche Ezra Pound, di cui un passo compreso in traduzione nel '62 negli *Immediati dintorni* interseca proprio questo tema («Con cura d'uomo sulla mezza età | avevo messo in mostra i libri adatti | Piegandone quasi le pagine || [...] O vacuo rimpianto, | O molte mie ore sciupate!»).⁵³ I due testi poetici integrati da Sereni nella serie, sottoposti a ulteriori interventi, confluiranno per l'appunto negli *Strumenti umani*; da essi derivano *Appuntamento a ora insolita* e le sezioni III e V di *Nel sonno*.

4. La prosa che apre questo trittico non è ancora stata oggetto di studio specifico. Una sua porzione molto esigua è uscita negli *Immediati dintorni*, a cui ha fatto seguito la stampa postuma di una sua redazione più ampia nell'*Appendice alla Tentazione della prosa*⁵⁴ (con significativo passaggio, tuttavia, da un anonimo protagonista in terza persona, dai forti connotati autobiografici, al personaggio di Giorgio). Questa la cellula del testo proposta negli *Immediati dintorni* con titolo *Biennale del '50*:

Il cutter Ensor, il cutter Rousseau.
E intorno il bisbiglio, la brezza delle intenzioni.⁵⁵

Sereni estrapola questo lacerto dal citato testo in prosa, incluso nella silloge *Un lungo sonno* e ambientato durante una visita nel 1950 alla XXV. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. Quest'ultima aveva ospitato una retrospettiva del «Doganiere [Henri] Rousseau» (1844-1910), pittore di rilievo per la cultura figurativa dell'avanguardia francese.⁵⁶ Il *Catalogo* di questa edizione documenta inoltre come nel padiglione del Belgio fosse previsto un omaggio al pittore fiammingo James Ensor (1860-1949), con «una splendida

⁵² Cfr. MICHEL CATTANEO, *Introduzione*, cit., p. xv, nota 11.

⁵³ VITTORIO SERENI, *da Pound*, in ID., *La tentazione della prosa*, cit., p. 48.

⁵⁴ ID., *Davvero quell'odore di pesce*, ivi, pp. 278-282. Si veda inoltre la nota al testo, ivi, p. 474.

⁵⁵ ID., *Biennale del '50*, ivi, p. 35. Per dettagli sui testimoni di questo testo cfr. ivi, p. 393.

⁵⁶ Cfr. XXV *Biennale di Venezia: catalogo*, introduzione di Rodolfo Pallucchini, Alfieri, Venezia 1950, pp. 232-236. La retrospettiva di Rousseau comprende anche quadri di tema marittimo come *Barca davanti alla «falaise»*; cfr. ivi, pp. 232-234 per l'elenco completo delle opere esposte.

selezione dei suoi quadri impressionisti e di quelli allucinanti del periodo delle maschere che preludono all'impressionismo fiammingo e al surrealismo belga»,⁵⁷ come *Ritratto dell'artista con maschere*.⁵⁸ Nella prosa che apre *La crisi dei quarant'anni* Sereni indugia nella descrizione dell'esperienza percettiva alla Biennale, congiungendola con una riflessione di carattere esistenziale. La resa verbale enfatizza infatti il carattere discontinuo e frammentario che la fruizione rapida e ravvicinata delle opere innesca, al punto che il movimento cessa di essere appannaggio della persona che attraversa gli spazi espositivi, e diventa bensì metaforica prerogativa delle opere stesse. Con il «cutter Ensor» e il «cutter Rousseau» si allude proprio al rapido e sfuggente sfilare, come barche a vela, delle opere di questi artisti, di fronte alla figura intradiegetica a cui rinvia l'atto della visione:

Così oggi innanzi alle sculture e ai dipinti della Grande Esposizione, rasentati, passati in rivista brancolando in un giro incoerente. O piuttosto egli è fermo, nel mezzo, e le opere sfilano davanti a lui. Come ballerine mascherate, ognuna si ferma un attimo e gli si rivolge, fa un inchino e passa oltre. Come barche di una regata, il cutter «Ensor», il cutter «Rousseau», ognuna mostra per un attimo il proprio nome in chiare lettere, quasi lo pronunzia e fila via sotto vento. Sotto i nomi egli avverte il bisbiglio delle intenzioni e ogni volta ha un sorriso.

Gli pare di assistere alla rappresentazione d'un mistero, che sia anche il suo mistero. In modo non diverso un morente sorride alle figure d'un delirio in cui ravvisa il riepilogo di tutti i motivi della vita. Qui si tratta di linee e di toni, è vero. Che egli tuttavia vede in funzione di gesti che accennino ad altro, che l'opera non dice, e che egli sa per averli, ad uno ad uno, vanamente tentati vivendo. È il deluso ormai chiaroveggente che saluta il delinearsi dell'illusione altrui, benevolo ma accorato per gli altri, amaro per sé, in realtà sopraffatto dai sentimenti d'un addio: ai propri sussulti passati, alla vita.⁵⁹

Anche il motivo della «maschera» che ricorre in questa pagina di *Un lungo sonno*, piuttosto che riconducibile a quello «prettamente pirandelliano»⁶⁰ codificato nella letteratura italiana, è da interpretarsi considerando l'azione di un'implicita referenza intermediale alle opere di Ensor esposte alla Biennale, come il *Ritratto dell'artista con maschere*. Il protagonista sereniano è «il deluso ormai chiaroveggente» pronto a congedarsi dalla propria vita passata, figura emblematica di uno stato di crisi non soltanto privata. Gli stessi motivi ricorrono in più testi degli *Strumenti umani*, come nelle parti di *Nel sonno*, la cui genesi è riconducibile proprio al trittico *La crisi dei quarant'anni* (III).⁶¹ In versi finali

⁵⁷ Ivi, p. 272.

⁵⁸ Una riproduzione di questo quadro di Ensor è proposta nell'apparato iconografico del *Catalogo*. Cfr. ivi, *Illustrazioni*, n. 73.

⁵⁹ VITTORIO SERENI, *La crisi dei quarant'anni*, I, FVS, SER QU 22, c. 18.

⁶⁰ STEFANO CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, Società ed. Fiorentina, Firenze 2002, p. 64.

⁶¹ Cfr. *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, cit., pp. 566-583.

di quest'ultimo testo poetico incluso nell'inedito del 1956, Sereni instaura un raffronto tra il decennio 1933-1943 (rievocato anticipando cellule de *Il male d'Africa*: «calcinata nel verbo | sperare nel verbo desiderare, | Casablanca», vv. 30-33, corsivo mio) e il tempo presente, quest'ultimo connotato sul fronte personale dai «quaranta, ora, alla porta», così come da un diffuso e generale stato di assopimento («l'Italia dormirà con me») della coscienza politica e civile nel dopoguerra:

Dai trenta ai quaranta
sempre volavano voci fastidiose
tra il verbo sperare e il verbo desiderare.
Coi quaranta, ora, alla porta
15 solo ne resta il brusio.
Cominciano le stagioni a mettersi a passo,
vento e pioggia e bel tempo quando è giusto.
Avremo buoni raccolti, l'Italia dormirà con me.
Nessuna pena nel ronzante sciame
delle domeniche sentiremo stridere.⁶²

Un lungo sonno, con cui Sereni si candida, vincendolo, al premio «Libera stampa» nel 1956, è dunque un nucleo generatore di libri futuri, non solo in versi. La partecipazione a questa edizione del premio svizzero segna pertanto uno snodo nevralgico per Sereni: per lo stimolo a meditare sull'architettura e sulla configurazione di un nuovo libro (o meglio, al plurale, di nuovi libri), e per aver contribuito, nel posizionamento di Sereni nel campo letterario, se non propriamente alla sua canonizzazione, senz'altro al pieno riconoscimento di un autore ormai destinato a profilarsi come una delle voci più originali e innovative del secondo Novecento italiano.

BIBLIOGRAFIA

- XXV Biennale di Venezia: catalogo*, introduzione di Rodolfo Pallucchini, Alfieri, Venezia 1950.
- EROS BELLINELLI (a cura di), *1947-1967. Vent'anni del Premio letterario «Libera Stampa»*, Pantarei, Lugano 1967.
- LUCA BELLINELLI, MATTEO BELLINELLI (a cura di), *Eros Bellinelli 1920-2019: oltre confini e frontiere*, Pantarei, Lugano 2021.
- PIERRE BOURDIEU, *Champ intellectuel et projet créateur*, «Les Temps modernes», 22, 246, 1966, pp. 865-906.

⁶² VITTORIO SERENI, *La crisi dei quarant'anni*, III, FVS, SER QU 22, c. 20, corsivo mio. Sereni non ripropone i versi sopra citati nella poesia *Nel sonno*, con eccezione del verso: «L'Italia dormirà con me» (*Nel sonno*, v. v. 10).

ID., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992.

MICHEL CATTANEO, *Introduzione*, in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, edizione commentata a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023, pp. ix-xxxviii.

STEFANO CIPRIANI, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, Società ed. Fiorentina, Firenze 2002.

MATTIA COPPO, *Sereni traduttore di Williams*, «Studi Novecenteschi», XXXVI, 2009, 77, pp. 151-176.

JAMES F. ENGLISH, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge 2005.

Il Premio «Libera Stampa» 1946 a Vasco Pratolini, «Libera Stampa», 7 gennaio 1947, pp. 1-2.

DANTE ISELLA, *Esperienze novecentesche* (1996), in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Einaudi, Torino 2009, pp. 265-276.

CHRISTOPH JÜRGENSEN, *Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationinstanz „Literaturpreis“ im gegenwärtigen literarischen Feld*, in SILKE HORSTKOTTE, LEONHARD HERRMANN (hrsg.) *Poetiken der Gegenwart*, de Gruyter, Berlin 2013, pp. 285-302.

CHRISTOPH JÜRGENSEN, ANTONIUS WEIXLER (hrsg.), *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*, J.B. Metzler, Berlin 2021.

RENATO MARTINONI, *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni*, «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanzo», 16, 1989, pp. 55-71.

UBERTO MOTTA, 1945-1948. *Il primo nucleo degli “Strumenti umani”*, in GEORGIA FIORONI (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, atti della giornata di studi (Università di Ginevra, 5 dicembre 2013), Pensa MultiMedia, Lecce 2015, pp. 45-65.

PIO ORTELLI, *Il premio Libera Stampa a Vasco Pratolini*, «La Fiera letteraria», ii, 3, 15 gennaio 1947, p. 8.

VITTORIO SERENI, ID., *Significato di un premio*, «Illustrazione ticinese», xix, 10, 6 marzo 1948, p. 24.

ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

ID., *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni, nota ai testi, apparato critico e documenti a cura di Giulia Raboni, bibliografia delle prose a cura di Barbara Colli, Mondadori, Milano 1998.

ID., *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023.

VITTORIO SERENI, LUCIANO ANCESCHI, *Carteggio con Luciano Anceschi: 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013.

VITTORIO SERENI, ALESSANDRO PARRONCHI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni - Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Feltrinelli, Milano 2004.

ADRIANO SOLDINI, *Vitalità di un premio letterario*, «Il Cantonetto. Rassegna bimestrale», iv, 4-5, novembre 1956, pp. 99-101.

LUCA TRISSINO, «Due letture»? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*, in Giovanna Cordibella, Sara Garau (a cura di), *Co-creare. Forme della collaborazione letteraria e interartistica*, numero monografico di «Versants», 70, 2, 2023, pp. 59-79.

SITOGRAFIA

lombardiarchivi.serviziirl.it/groups/UniPV_CentroMano-/fonds/17836/units/146964
(u.c. 06.05.2025).



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

© Giovanna Cordibella

OMISSIONS: QUALCHE APPUNTO SU RETICENZA E DIALOGISMO IN SERENI

Luca Lenzini

Università degli Studi di Siena

ABSTRACT IT

Il saggio prende spunto da alcune osservazioni di Franco Fortini a proposito delle forme della «reticenza» ne *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni (1965) per mettere a fuoco la funzione degli omissionis all'interno della raccolta, rilevando continuità e discontinuità all'interno dell'opera in versi di Sereni.

PAROLE CHIAVE

Reticenza; Omissioni; Dialogismo; Vittorio Sereni; *Gli strumenti umani*.

TITLE

Omissis: some Remarks on Reticence and Dialogism in Sereni

ABSTRACT ENG

The essay takes its cue from some observations by Franco Fortini regarding the forms of “reticence” in Vittorio Sereni’s *Gli strumenti umani* (1965) to focus on the function of omissions within the book, noting continuities and discontinuities within Sereni’s poetic work.

KEYWORDS

Reticence; Omissions; Mimesis; Dialogism; Vittorio Sereni; *Gli strumenti umani*.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Luca Lenzini (Firenze, 1954) ha dedicato studi e commenti all’opera di Vittorio Sereni, Franco Fortini, Guido Gozzano, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Alessandro Parronchi, Giuliano Scabia e altri autori novecenteschi, non solo italiani. Ha diretto la Biblioteca Umanistica dell’Università di Siena dal 1989 al 2021 ed è coordinatore del Centro di ricerca Franco Fortini.

1. Il titolo del mio intervento – suggerito da un passo di *Stella variabile*¹ – è provvisorio e volutamente approssimativo nella sua genericità. Mi rendo conto infatti che il tema del *non detto* o *inespresso* rappresenta, per quanto riguarda la letteratura e in particolare la poesia, un terreno assai frequentato e con un vasto e variegato orizzonte teorico sia in ambito linguistico che retorico – per non parlare delle implicazioni psicanalitiche di varia scuola – come attestano studi anche recenti e di grande interesse (ad esempio quelli di Marco Gatto e Nicola Gardini);² allo stesso tempo, tuttavia, non si può fare a meno di avvertire che quel terreno non è senza margini di ambiguità e sconfinamenti oltre il limite del verificabile: una fenomenologia, insomma, quella delle omissioni e più in generale dell'inespresso, affascinante ma anche, per sua natura, sfuggente, pluridimensionale e per questo ogni volta da ricalibrare sul caso in esame. Da parte mia, non intendo mettere in discussione il quadro teorico sul tema, né avanzare proposte di metodo: mi propongo invece un obiettivo più modesto e circoscritto, diciamo pure un sondaggio-*excursus*: nel solco di alcuni classici della critica su Sereni – precisamente alcuni interventi di Franco Fortini e Pier Vincenzo Mengaldo – mi limiterò ad annotare qualche spunto di riflessione, sul tema delle omissioni in riferimento all'opera in versi di Vittorio Sereni; spunti poi da approfondire e precisare nel quadro di un discorso più ampio (che dovrebbe coinvolgere anche il campo della prosa, in cui il discorso omissivo assume aspetti specifici).

Inizierò subito, perciò, le mie annotazioni entrando *in medias res*, a partire da Fortini e dal suo densissimo saggio del '66 su *Gli strumenti umani*:³ saggio che, per primo, metteva a tema ed in forte rilievo il *non detto* sereniano, inserendolo entro un discorso poetico che definiva come caratterizzato da due «figure»: la «ripetizione» e – quel che più qui c'interessa – la «reticenza».⁴ Trascurando la figura della ripetizione – non senza sottolinearne l'assoluto e concomitante rilievo, dimostrato da Mengaldo in un saggio canonico⁵ qui pure a sua volta sfruttato – mi concentro dunque sulla seconda, la *reticenza*. Di questo concetto Fortini si serve ampliandone esplicitamente i termini letterali («il tacere volontariamente notizie o circostanze che si potrebbero o si dovrebbero dire»)⁶ e

¹ VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza*, IV, v. 12, in Id., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1982, poi in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 228.

² NICOLA GARDINI, *Lacune. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014; MARCO GATTO, *Critica dell'inespresso. Letteratura e inconscio sociale*, Quodlibet, Macerata 2023.

³ FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, in Id., *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974 (poi Garzanti, Milano 1987), poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 629-646 (da cui cito). In origine il saggio, con il titolo *Il libro di Sereni*, è apparso su «Quaderni Piacentini», v. 26, marzo 1966.

⁴ Id., *Di Sereni*, cit., p. 638.

⁵ PIER VINCENZO MENGALEO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 99-132.

⁶ Così Treccani www.treccani.it/vocabolario/reticenza/ (u.c. 15.06.2025).

praticandone nel suo intervento un'accezione generica, tale da comprendere più fenomeni convergenti, che riguardano piani diversi della comunicazione testuale-poetica: egli infatti fa rientrare nel discorso reticente anche la metrica e la «dizione»⁷ – aspetti che non sono effettivamente trattati nel saggio. Ma qui sarà sufficiente concentrarsi sui due «gradi» della reticenza individuati nel saggio fortiniano.

Il primo grado consiste «nell'uso della pausa e della frattura».⁸ Negli *Strumenti umani*, nota Fortini, ricorrono ben «quaranta volte» i puntini di sospensione e «venti volte» (i corsivi enfatici sono del testo) le «lineette in funzione sospensiva», a cui vanno aggiunte «una quindicina di parentesi, e trentasette coppie di lineette doppie, ossia di incisi»,⁹ il che fornisce un totale di «oltre centodieci» (corsivo del testo) occorrenze. Fin qui si tratta, quindi, di concreti procedimenti testuali, tra loro omogenei e di particolare evidenza; c'è, poi, il «secondo grado della reticenza» - e della «esitazione»,¹⁰ aggiunge (si noti) Fortini – che investe l'insieme della raccolta in esame, in altre parole il livello «della composizione dell'intero libro».¹¹ A questo punto il saggio passa dal piano dei microtesti a quello del macrotesto; ed a questo riguardo la lettura fortiniana degli *Strumenti* si muove a livello di sintesi e si fa molto pregnante, intesa com'è a fornire una cornice di ordine generale (strutturale) al discorso omissivo (ed esitante), quale si concretizza nei procedimenti ora citati. Ciò che importa al critico, in sostanza, è mettere a fuoco – e lo fa con uno di quei fulminanti affondi che sono tipici del suo stile di saggista e interprete – il profilo morfologico del libro, quale si configura ad una lettura d'insieme. Scrive allora Fortini che la raccolta si presenta come «una progressione figurale e morale continuamente raffrenata da momenti interlocutori e da nervose contraddizioni».¹²

Questo l'affondo. Come si vede, emerge qui una lettura esemplarmente dialettica delle istanze di fondo dell'opera sereniana all'altezza de *Gli strumenti umani*. In filigrana vi si può scorgere una eco di Auerbach (che Fortini aveva letto e commentato a partire dal '56),¹³ entro una prospettiva che mette in primo piano l'orizzonte macrotestuale in cui si inseriscono pause, lacune e sospensioni («cadenze, esitazioni e pause»):¹⁴ ecco perciò che all'istanza progrediente e processuale del libro risponde, secondo Fortini, una strategia

⁷ FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, cit., p. 639.

⁸ Ivi, pp. 638-639.

⁹ Ivi, p. 639.

¹⁰ *Ibidem*. In apertura del saggio Fortini aveva subito avvertito: «Questa poesia è una mimesi della malsicurezza e dell'esitazione» (ivi, p. 629).

¹¹ Ivi, p. 640.

¹² *Ibidem*.

¹³ FRANCO FORTINI, *Il realismo nei secoli*, «Avanti!», 11 maggio 1956, p. 3; *Arte e società*, «Ragionamenti», II, 5-6, maggio-agosto 1956, pp. 72-74, poi, con il titolo *Mimesis*, in ID., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965, poi in ID., *Mimesis*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 217-225.

¹⁴ ID., *Di Sereni*, cit., p. 642.

raffrenante (qui forse affiora un tratto etimologico: il *reticere*, ovvero trattenersi dal dire, retrocedere...), strategia che negli *Strumenti* si serve della frammentazione del discorso per una messa in scena che prevede momenti di dialogo ma, al tempo stesso, interlocuzioni e «contraddizioni» insolite ovvero lasciate aperte, come appunto di chi proceda *esitando*. Si tratta insomma di un *doppio movimento* – spinta e controspinta – che si sviluppa entro un andamento di tipo spiccatamente mimetico; e non per caso altrove Fortini ebbe a usare per i testi sereniani il termine di «pantomime» (anch’esso nel lessico degli *Strumenti*)¹⁵ ed altresì di «mimi»,¹⁶ alludendo ad una interpretazione *teatrale*¹⁷ del discorso poetico (feconda, anch’essa, sul piano critico). Ora, in proposito sarebbe interessante studiare i risvolti stilistici e morfologici di questa interpretazione *teatrale* riprendendo le categorie ed i temi svolti da Peter Szondi nella sua *Teoria del dramma moderno*¹⁸ in relazione specialmente a Cechov, magari integrando con le note di Mengaldo *Da Cechov a Sereni*,¹⁹ ma non mettiamo troppa carne al fuoco e restiamo al nostro tema.

Prendiamo nota, allora, di alcune implicazioni dell’approccio ora sintetizzato. Da una parte, i singoli fenomeni testuali inerenti al *non detto* (puntini di sospensione, lineette, parentesi) trovano collocazione nell’ambito di un discorso che si muove sul piano della mimesi e del parlato, ovvero, come da più parti è stato osservato, nei termini di un peculiare dialogismo²⁰ immerso in quella che Bachtin chiama la «zona di contatto con la contemporaneità»,²¹ zona di gerghi e ideologemi ma anche di *sottintesi*; dall’altra, il discorso mantiene un timbro interiore, una postura introversa, tale da seguire la «logica del soliloquio».²² Allo stesso tempo, il modo sereniano di allestire il macrotesto comporta un momento narrativo e, di conserva, un avanzare nell’ordine della conoscenza (soggettiva, ma partecipabile): conoscenza che avviene non in maniera lineare, bensì per interessenze, barbagli e agnizioni, tra luci e ombre (*abbigliamenti e cecità*),²³ incontri e ritorni, epifanie e preterizioni, astanze e latenze (*toppe*);²⁴ frammentarietà e interessenze che hanno appunto a che fare, nell’ordine della discontinuità, con la casualità degli «incontri» e l’affabulazione tutta interiore che si fa carico delle «apparizioni».

¹⁵ Il riferimento è a *Pantomima terrestre* (in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965, poi in ID., *Poesie*, cit., pp. 181-182).

¹⁶ FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, cit., p. 642.

¹⁷ Ivi, p. 643.

¹⁸ PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, introduzione di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1962; vedi in particolare il cap. II, *La crisi del dramma*.

¹⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Da Cechov a Sereni*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 61-74.

²⁰ Sul tema si vedano tra le altre le acute osservazioni di Guido Mazzoni in *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 174-179.

²¹ MICHAEL BAKHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janović, Einaudi, Torino 1979, p. 378.

²² GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 176.

²³ Per citare VITTORIO SERENI, *Autostrada della Cisa*, v. 21 (in *Stella variabile*, cit., pp. 261-262).

²⁴ Vedi *La spiaggia*, vv. 6 e 11 (in *Gli strumenti umani*, p. 184).

In base alla dialettica tra macrotesto e microtesti osservata da Fortini negli *Strumenti* i due gradi della reticenza sono tra loro in uno stretto e funzionale rapporto di reciprocità: due momenti non scindibili, coerenti nel loro stesso coabitare e interagire all'interno della dinamica propria del libro. Due osservazioni, al riguardo. La prima: è da notare che in questo approccio è recuperato alla reticenza un quoziente attivo, un elemento funzionale e transitivo, non meramente negativo, *destruens* o inerte, bensì progressivo, come di un vettore dinamico perché inherente all'avanzare di cui sopra, in una sequenza di frammenti ordinati, là dove l'incompiuto²⁵ può essere anche un cominciamento. Il che, a sua volta, ci parla di modalità della formazione del senso intimamente collegate al rapporto tra frammento e totalità, quali il Moderno pratica dalle origini e che Sereni sfrutta con un suo stile particolarissimo, inimitabile nel suo muoversi tra registro lirico e porosità prosastica, quel «dialogo-monologo» di cui ha parlato così puntualmente Dante Isella.²⁶ Chiaro poi – seconda osservazione – che, in un quadro del genere, le forme della reticenza assumono un rilievo, un peso specifico non riportabile a quello di effetti di sfumatura o ad una vaga allusività di stampo impressionistico. Dovremmo a questo punto chiederci, piuttosto, sulla scorta di quanto osservato, se le stesse caratteristiche si possano verificare negli altri libri sereniani: il saggio del '66 di Fortini è tutto dedicato al terzo libro di Sereni, e per rispondere alla domanda occorrerebbe scrutinare analiticamente le forme della «reticenza» in *Frontiera*, *Diario d'Algeria*, *Stella variabile*. Non è qui il caso di allargare l'orizzonte del discorso; basti dire che sul piano quantitativo si vedrebbe in effetti che, rispetto agli *Strumenti*, le occorrenze di tali forme sono altrove decisamente più rade:²⁷ per limitarsi al caso più rilevante ed evidente, i puntini di sospensione sono presenti cinque volte in *Frontiera*, nove in *Diario d'Algeria* e otto in *Stella variabile*. Cifre molto lontane da quelle degli *Strumenti*, e nel complesso proporzionalmente rapportabili alla presenza delle lineette: fenomeni che, nell'insieme (anche tenendo conto del maggiore spessore del libro), ribadiscono il carattere innovativo della raccolta del '65. Il grado di franta progressività nell'ordine del percorso conoscitivo sembra insomma avere lì il suo punto più alto.

2. Un discorso a parte, tuttavia, riguarda a mio avviso *Stella variabile*, su cui vorrei soffermarmi con qualche annotazione a margine, come un allegato, dei ragionamenti appena svolti. Il fatto è che se usiamo come termine di confronto il profilo morfologico ravvisato da Fortini negli *Strumenti*, quando abbiamo a che fare con l'assetto dell'ultima raccolta

²⁵ Segnalo che il tema è stato trattato di recente in un numero monografico (intitolato *Sul non finito*) di «Altraparola», 11-12, giugno-dicembre 2024, pp. 5-217.

²⁶ DANTE ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, prefazione a VITTORIO SERENI, *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Mondadori, Milano 1986, p. xxxvi.

²⁷ La stessa tipologia delle sospensioni è del resto diversa all'interno delle raccolte.

non possiamo accontentarci di statistiche, di marcare segni più e segni meno sul piano contabile e in chiave differenziale. Occorre piuttosto valutare gli elementi di continuità e di discontinuità dentro un rapporto molto articolato e complesso, un organismo tutt'altro che a senso unico, come del resto la critica e lo stesso autore non hanno mancato di rilevare.²⁸ Se infatti per un verso l'andamento mimetico-reticente trova generica conferma in *Stella*, nondimeno la dinamica di accelerazioni e arresti così tangibile ed esposta negli *Strumenti* (specie nell'ultima parte) subisce ora una specie di alterazione, un mutamento di cui si può provare a render conto appoggiandosi, oltre che alla lettura fortiniana, ad alcune pregnanti osservazioni di Pier Vincenzo Mengaldo; e si tratta a mio avviso di uno sviluppo da leggere anche in parallelo con la forte accelerazione che investì la società (non solo italiana) negli anni del “boom” per poi venir gradatamente meno dalla fine dei Settanta (uno *svuotamento* che s'infila nell'inconscio, non solo sul piano del *detto*).

Nella recensione-saggio a *Stella*, intitolata *Il solido nulla*,²⁹ Mengaldo metteva a fuoco esemplarmente i principali tratti di discontinuità tra i due ultimi libri. Scrive ad un certo punto Mengaldo (con parole che poi furono riprese integralmente, nel 1987, da Fortini): «Il metodo poetico dell'avvolgente approssimazione esistenziale, ricca di confronti e di mediazioni, a un “vero” metafisico, ora è come se liberasse allo stato puro i propri elementi, lasciandoli orbitare nel vuoto».³⁰ Il rilievo è cruciale, io credo, proprio perché va a toccare, in termini sintetici di ordine concettuale, l'impianto strutturale della raccolta, innestandosi sulla dialettica di progressione e raffrenamento appena messa a fuoco via Fortini: non per contraddirla, bensì dando conto di una modifica o variazione che interviene proprio sul piano macrotestuale, dove il senso si organizza. L'espressione usata da Mengaldo, «orbitare nel vuoto» (qui io tenderei a mettere l'accento sul verbo) non riguarda un aspetto riducibile esclusivamente al piano psicologico ma investe la morfologia stessa di *Stella variabile*: chiama in causa appunto il rapporto tra microtesto e macrotesto, e con ciò anche quelle «figure» o *dramatis personae* coinvolte nel piano progrediente-processuale dell'insieme tipico degli *Strumenti* (per esempio l'attraversamento del *background* legato a Luino e alla giovinezza).³¹ Parafrasando e ragionando in via d'i-

²⁸ A proposito di *Stella variabile* in un'intervista del 1980 Sereni, annunciando *Stella variabile*, afferma che «sarà, credo, un libro privo di un'organizzazione consapevole, di una struttura interna avvertibile. Un libro, come *Il sabato tedesco*, che non si può riassumere o raccontare» (GIANCARLO FERRERETTI [a cura di], *Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro, «Rinascita»*, XXXVII, 42, 24 ottobre 1980, p. 40). L'intervista è riportata nell'*Apparato critico* di Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 664.

²⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 163-172.

³⁰ Ivi, pp. 169-170.

³¹ Si vedano le osservazioni di Michel Cattaneo nell'apparato di VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023 (in particolare nella sezione *Apparizioni e incontri*, dove si trovano, fra le altre, le poesie *Intervista a un suicida*, *Sopra un'immagine sepolcrale*, *A un compagno d'infanzia*).

potesi, si potrebbe derivarne che pure nel quadro della continuità stilistica e formale tra i due libri viene a mancare, nell'ultimo, proprio quell'ordine processuale che consentiva alle figure degli *Strumenti* di proiettarsi sul «vero metafisico» di cui parla Mengaldo: lo spartito capace, cioè, di orientare anche le lacune e le allusioni del non detto, finalizzarle e quindi immetterle come parti di un insieme tale da accogliere il dato storico e (insieme) esistenziale entro una prospettiva rivolta al futuro, e proprio per questo capace di far parlare il passato. La stessa assenza di titolazioni delle sezioni interne in *Stella variabile* si può leggere dentro questo quadro, privo di una segnaletica orientativa di tipo progressivo-semantico; e si potrebbe dedurne, anche, che la climax degli *Strumenti* è un punto dal quale indietro non si torna, ma anche che appartiene ad un contesto epocale nettamente diverso per il poeta: irripetibile ma irrevocabile. Non bisogna dimenticare, peraltro, che sia con l'ultima parte di *Un posto vacanza* (il cuore di *Stella variabile*), sia con i versi conclusivi della raccolta (*Un altro compleanno*) il poeta si volge *ancora* al futuro: ma ora siamo entro una dimensione ottativa (e le relative epifanie hanno valore consuntivo); è la *qualità* del futuro, per dir così, a mutare. È come se la zona dove si condensano il senso dell'esperienza soggettiva e i frammenti del vissuto dell'io in relazione all'altro da sé (ed al contesto sociale) entrasse in latenza, in stallo: l'*orbitare* potrebbe allora essere il modo per denunciare quello stallo e al tempo stesso inserire il non detto in una nuova messa in situazione, entro un orizzonte temporale altro: come se al movimento di tipo progressivo e di apertura seguisse, ora, un ordine introverso e circolare, e la lotta con la negazione che attraversava e mobilitava gli *Strumenti*, avanzando per arresti e accelerazioni fino allo stacco utopico de *La spiaggia*, si congelasse o meglio proseguisse ma in una specie di *sur place* (in altra occasione³² ho parlato per *Stella* di “rallentando”). Anche la reticenza, in questa prospettiva, muta di tono (si potesse dire...); e certo, un ruolo importante, in questa dialettica in stallo, l'occupa appunto *Un posto di vacanza*, con la sua straordinaria compattezza e la sua vertiginosa immersione nel tempo soggettivo – la dilatazione in profondità dell'attimo –, collocata com'è al centro del libro, anzi quale baricentro dell'orbita complessiva di *Stella*, e con un decorso ricco sì di incisi, ma organizzato in senso coerentemente unitario e con tanto, sì è detto, di *envoi* finale. Il richiamo conclusivo all'idea del *ciclo*³³ e dunque al nesso fine/ricominciamento che sta a monte delle istanze profonde della raccolta conserva un fondo utopico mai dismesso: solo che ora questo si consegna ad un tempo ulteriore, maggiore, dilazionato e incognito.

³² LUCA LENZINI *Sullo “stile tardo” in Sereni*, in ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 161-180.

³³ Rinvio sul tema ancora a LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni e Sullo “stile tardo” in Sereni*, in ID., *Verso la trasparenza*, cit., rispettivamente alle pp. 13-20 e 161-180.

3. Lasciando ora il confronto tra le due ultime raccolte, per concludere va osservato che dal saggio fortiniano del '65 si possono enucleare altre direttive d'indagine, altri spunti ermeneutici degni di attenzione. Una, in particolare; scrive Fortini, sempre a margine degli *Strumenti*: «Bisogna poi dire che esitazione ed incompiutezza sono, di per sé, significanti. Dicono una ineffabilità, protestano una inadeguatezza tra segno e significato».³⁴ Ed aggiunge:

Forma elettiva nel linguaggio comunicativo di gruppi chiusi, l'esitazione e l'incompiutezza sono oggi quasi di moda in taluni ambienti giovanili altoborghesi, significando la sfiducia nella razionalità e soprattutto la rinuncia ad ogni reciproca edificazione (per non essere "offesi nell'intimo" dalla ragione...) e alludono in perpetuo ad un comune ma incomunicabile tesoro.³⁵

In quest'ultimo passaggio affiora una vena polemica ricorrente in Fortini: l'avversione ad ogni forma di elitismo. Non saprei identificare, a oltre mezzo secolo di distanza, gli ambienti a cui egli qui fa riferimento (escluderei comunque abbiano a che fare con il *milieu* di Sereni), ma trattandosi di «gruppi chiusi» si può pensare a tendenze misticheggianti di matrice irrazionalista,³⁶ come lascia intendere il denunciato disdegno della ragione. Quel che qui sollecita, in ordine al nostro discorso, è però che a questo punto Fortini sta passando da un concetto (mimetico) di reticenza che contempla sospensioni, esitazioni e incompiutezze a un altro piano: il concetto di «oscurità» introduce infatti in una serie di implicazioni da trattare con le molle, come lui stesso ha insegnato:³⁷ la «inadeguatezza tra segno e significato» rimanda infatti all'*indicibile*, ad una dimensione «ineffabile»; ed il rinvio, in nota, è poi a testi particolarmente ardui come *Pantomima terrestre* e *Ancora sulla strada di Creva*, in cui a dire di Fortini trovano spazio il dialogo «autocritico» per citazioni e altresì «qui pro quo» concettuali dove si allude a nozioni di gruppo non ad un lessico privato»;³⁸ ciò che rappresenta, per Fortini, «il limite inferiore del libro» (il raffronto è con Montale).³⁹

La domanda che vien fatto di porsi, allora, è se si ha a che fare in Sereni – in tale prospettiva – non solo con gradi e forme diverse di reticenza, ma anche con istanze dell'inespresso non omogenee all'interno del discorso poetico degli *Strumenti*; e in particolare,

³⁴ FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, cit., p. 640.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Si vedano in questo senso gli accenni a Cristina Campo sempre in FRANCO FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 207; in *Di Sereni* tuttavia Fortini si riferisce esplicitamente a un «irrazionalismo o misticismo laico» (ivi, p. 631).

³⁷ Si vedano almeno il cap. III (*Politica e sintassi*) di FRANCO FORTINI, *Questioni di frontiera. Saggi di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, pp. 107-150, e Id., *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 84-88.

³⁸ FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, cit., 640, nt.1.

³⁹ *Ibidem*.

se la «ineffabilità» di cui parla Fortini non sia da ricondurre ad una forma di tangenza con gli stilemi dell'ermetismo e, più in generale, con l'area simbolista. Avrei dei dubbi al riguardo, ma su questo punto, si può notare intanto che nel saggio del '65 viene ribadito con forza, per Sereni, il primato della Lingua sulla Parola,⁴⁰ semmai segnalando zone di tangenza con gli «intenti [...] magmatici» della Neoavanguardia, che poco o nulla hanno in comune con le zone ermetiche o ermetizzanti (del resto anche Isella ha semmai parlato per Sereni di emulazione «delle nuove codificazioni della musica atonale»).⁴¹ Su questo versante, semmai varrebbe la pena spostare l'attenzione sulla prima raccolta, *Frontiera*, che è la più prossima all'ambito storico dell'Ermetismo; si è già detto però che nel '66 Fortini non si occupa, se non per accenni, degli esordi sereniani (lo aveva fatto in *Poesie italiane di questi anni*, 1959)⁴² ed anche laddove ne tratta non si sofferma sulle strategie della reticenza in *Frontiera*; ma è di nuovo da Mengaldo che possiamo trarre, per concludere, spunti importanti in proposito.

In *Iterazione e specularità* il critico sottolinea la conciliazione di «colloquialità narrativa e liricità» tipica della raccolta del '65, ed osserva che invece nel suo primo tempo Sereni praticava «l'epigramma lirico, la scorciatoia e discontinuità analogica»:⁴³ in sostanza, alcunché di radicalmente diverso dall'impianto mimetico e dal dialogismo della stagione matura, quale si è qui delineato e ribadito. Il crinale risulta ben definito: la diversità tra primo e secondo tempo è data, seguendo Mengaldo, proprio dalla «tecnica dell'analogia», che mentre in *Frontiera* scaturisce «in sostanza da ellissi e spazi bianchi, da intervalli di non detto», nella stagione degli *Strumenti* è, al contrario, «continuamente veicolata da ridondanze e iterazioni di enunciati, dunque eminentemente da strumenti discorsivi e "narrativi"».⁴⁴ Le lacune di *Frontiera* si delineano così, in controluce e sullo sfondo del Sereni maturo, come veicoli di un non detto qualitativamente altro, non tanto riconducibili al *trattenere* quanto al porre fuori quadro, al sottrarre: nella lacuna non è sottinteso il discorso attraversato da ideologemi e incertezze dell'io in cammino, bensì un momento per così dire non dialettizzato da mettere in relazione alla «forma breve», che è altra cosa rispetto al discorso mimetico che s'instaura con *Gli strumenti*, agendo a livello macrotestuale e strumentalizzando, come si è ipotizzato, tanto le ellissi che le iterazioni (è la collaborazione delle procedure a contare). Di qui a ipotizzare che il non detto di *Frontiera* sia da collocare nelle stanze dell'Ineffabile, insomma, mi pare ce ne corra: siamo su un terreno molto più tradizionale, dove la stessa (classica) *brevitas* funziona in ordine ad un perimetro conchiuso, non aperto come quello mimetico e progrediente già commentato.

⁴⁰ *Ibidem*, e cfr.: «La lingua non è mai persa di vista per la parola» (ivi, p. 641).

⁴¹ DANTE ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. XXIV.

⁴² Vedi FRANCO FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò», 2, 1960, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 579 e segg.

⁴³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, cit., p. 119.

⁴⁴ *Ibidem*.

Del resto c'è su questi temi una chiarissima e consuntiva presa di posizione dello stesso Fortini – per tornare a lui – che nel saggio del 1987, *Ancora per Vittorio Sereni*, scriveva: «Nulla di orfico» in Sereni, «perché non è prevista salvezza nella parola»,⁴⁵ bensì «pienezza o adempimento terrestre nel “lavoro” della parola».⁴⁶ Ebbene, «terrestre» e «lavoro» sono due termini che mi piace sottolineare, nel ragionamento di Fortini, e non solo perché il primo ricorre nel titolo della *Pantomima* e il secondo in *A un compagno d'infanzia*, ma perché tutt'e due (non a caso negli *Strumenti*) risuonano in chiave con la tenace concezione laica dell'esistenza che fu di Sereni e, allo stesso tempo, in linea con la sua ricerca sempre *in progress*, in costante evoluzione: anche quando il futuro sembra negarsi, nascondersi, eclissarsi come avviene per le stelle «che non hanno splendore costante».⁴⁷ Sembra a me che il «custode non di anni ma di attimi» con *Stella variabile* andasse sperimentando ed esplorando – nessuna regressione, mai, in Sereni – nel suo lavoro una nuova dimensione del tempo, là dove le accelerazioni ed i rallentamenti del discorso poetico si dispongono entro un più vasto orizzonte, come se la lacuna si trasferisse su un altro piano, ovvero dispersa in una pluralità di riverberi e richiami diffusi in tutta la raccolta, là dove interviene quel «vuoto» di cui parlava Mengaldo. E retrospettivamente, allora, se per un confronto torniamo a rileggere, ancora una volta, *La spiaggia*, che per così dire tematizza il tema del vuoto e dell'assenza come per superarne le intimazioni in uno slancio utopico, e se ci rivolgiamo a quei versi come fossimo dei paleografi intenti a decifrarne il palinsesto, vedremmo che gli stacchi e le ellissi, i varchi del non detto ed i silenzi sono lì, in quella zona «mai prima visitata», di una frequenza e pregnanza radicali e vertiginose, così come i «ma» che nel testo marcano a più riprese l'assoluta, verticale sfida alla negazione (la ferita del tempo sperperato, lo sguardo di Medusa della ripetizione): la strada della conoscenza è questa, attraversata da scarti e svolte, *visioni immotivate* e incontri inaspettati; e qui trova il suo culmine o valico. Per questo potremmo scorgere nel «parleranno» conclusivo, con la sua intatta potenza affermativa, anche una definitiva risposta e un controcanto alla reticenza ed alle sue forme, a cui qui si è sommariamente accennato.

BIBLIOGRAFIA

- MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979.
MICHEL CATTANEO, *Apparato critico*, in Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023.

⁴⁵ FRANCO FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 192.

⁴⁶ *bidem*.

⁴⁷ Così la citazione da *Astronomia nautica* di Ferdinando Flora che Sereni aveva proposto per il risvolto di *Stella variabile* (in DANTE ISELLA, *Apparato critico*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 655).

GIANCARLO FERRETTI (a cura di), *Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, «Rinascita», XXXVII, 42, 24 ottobre 1980, p. 40.

FRANCO FORTINI, *Il realismo nei secoli*, «Avanti!», 11 maggio 1956, p. 3

ID., *Arte e società*, «Ragionamenti», II, 5-6, maggio-agosto 1956, pp. 72-74, poi, con il titolo *Mimesis*, in ID., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965, poi in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 217-225.

ID., *Di Sereni*, in ID., *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974 (Garzanti, Milano 1987), poi in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 629-646. In origine («Quaderni Piacentini», v, 26, marzo 1966) il saggio s'intitolava *Il libro di Sereni*.

ID., *Questioni di frontiera. Saggi di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.

ID., *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 185-207.

ID., *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 84-88.

ID., *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò», 2, 1960, poi in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 548-606.

NICOLA GARDINI, *Lacune. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.

MARCO GATTO, *Critica dell'inespresso. Letteratura e inconscio sociale*, Quodlibet, Macerata 2023.

DANTE ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, prefazione a VITTORIO SERENI, *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Mondadori, Milano 1986, pp. xi-xxviii.

ID., *Apparato critico* in Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

LUCA LENZINI, *Sullo "stile tardo" in Sereni*, in ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 161-180.

ID., *L'automobile di Sereni*, in ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 13-20.

ID. (a cura di), *Sul non finito*, numero monografico della rivista «Altraparola», 11-12, giugno-dicembre 2024, pp. 5-217.

GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, poi in Id., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 99-132.

Id., *Da Cechov a Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 61-74.

Id., *Il solido nulla*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 163-172.

VITTORIO SERENI, *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1982;

Id., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, introduzione di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1962.

SITOGRAFIA

www.treccani.it/vocabolario/reticenza/ (u.c. 15.06.2025).



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

© Luca Lenzini

«MAI TUTTO È VERAMENTE DETTO».

MEMORIA E RISCrittURA NELLE PROSE DI *SENZA L'ONORE DELLE ARMI*

Pietro De Marchi

Universität Zürich

ORCID: 0009 0000 0872 2671

ABSTRACT IT

L'articolo si propone di rileggere dal punto di vista tematico e stilistico i cinque racconti di guerra e prigione riuniti sotto il titolo di *Senza l'onore delle armi*, soffermandosi poi su alcuni passi in cui la memoria e la scrittura vengono riattivate senza che mai si esaurisca la materia della narrazione.

PAROLE CHIAVE

Prosa narrativa; Opere postume; Filologia d'autore; Macrotesto; Stile.

TITLE

«Mai tutto è veramente detto». Memory and Rewriting in *Senza l'onore delle armi*

ABSTRACT ENG

The article aims to reread thematically and stylistically the five short stories of war and imprisonment gathered under the title of *Senza l'onore delle armi*, focusing then on passages in which memory and writing are reactivated without ever exhausting the subject matter of the narrative.

KEYWORDS

Narrative prose; Posthumous Works; Authorial Philology; Macrotext; Style.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Pietro De Marchi (1958) ha studiato all'università di Milano e successivamente in quella di Zurigo, dove ha poi lungamente insegnato lingua e letteratura italiana. Si è occupato a più riprese di letteratura di area lombarda in lingua e in dialetto e in particolare dell'opera poetica e narrativa di Giorgio Orelli, di cui ha curato l'edizione di *Tutte le poesie* (Oscar Mondadori, Milano 2015). Altro suo costante centro di interesse è l'opera di Luigi Meneghelli, su cui ha pubblicato vari contributi: sua è la curatela della più recente ristampa di *Libera nos a malo*, con una nuova introduzione (BUR, Milano 2022).

Pietro De Marchi, «*Mai tutto è veramente detto*. Memoria e riscrittura nelle prose di “Senza l'onore delle armi”», *inOpera*, IV, 4, luglio 2025, pp. 36-49.

DOI: 10.54103/inopera/29296

1. Pubblicato nel novembre del 1986, *Senza l'onore delle armi* di Vittorio Sereni è un libro postumo con uno statuto un po' speciale.¹ Si tratta infatti di un libro pensato e voluto dall'autore, ma poi da lui stesso accantonato, dal momento che un'altra sua iniziativa editoriale, dopo essere rimasta in sospeso per circa un decennio, si stava avviando verso un esito più prossimo. Senza l'intervento di Dante Isella, fedele esecutore di una volontà d'autore certa per quanto poi superata, il libro, almeno come lo conosciamo, non esisterebbe.² E sarebbe un peccato, perché i cinque racconti che costituiscono *Senza l'onore delle armi* acquistano molto dall'essere letti in sequenza, come macrotesto.³

Ricapitoliamo i fatti. Nel gennaio del 1980 Sereni, accogliendo un invito di Isella, meditò di riunire cinque sue prose narrative in un volume da destinare alla collana "la razza" curata da Vanni Scheiwiller, e diretta dall'amico filologo insieme ad Angelo Stelila.⁴ Il libro immaginato da Sereni non ebbe però la ventura di una immediata o sollecita realizzazione, così che l'autore decise di riversare una parte dei testi previsti per quel volume nella nuova edizione, accresciuta, dei suoi *Immediati dintorni*, la cui prima stampa risaliva al lontano 1962.

La vicenda editoriale è però, se si vuole, ancora più intricata, a motivo anche di una protratta, autoriale incertezza sulla destinazione o collocazione delle sue prose. Come precisava Isella nella sua nota al testo del 1986, «due delle cinque prose del libro» programmato (*L'anno quarantatre* e *L'anno quarantacinque*) si trovavano di fatto «già incluse nelle bozze del '71 degli *Immediati dintorni primi e secondi*», ma da quella sede, dato il rinvio o l'abbandono provvisorio della pubblicazione, erano state appunto «depistate» verso il libretto *All'insegna del pesce d'oro*.⁵ Una volta optato per il reinserimento di quelle due prose nella sede per così dire originaria, in vista di una stampa che giunse tuttavia anch'essa postuma,⁶ veniva a cadere il progetto di una pubblicazione dei cinque testi in

¹ VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, con una nota di Dante Isella, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1986 (il finito di stampare è del 10 novembre). La *Nota* di Isella si legge alle pp. 77-83. Salvo diverso avviso, per le citazioni dei passi di Sereni si rinvia sempre a questa edizione.

² Si deve a Isella anche la scelta del titolo. Gli altri due titoli proposti da Sereni erano *La giornata era fosca* («è un verso di Seferis che potrebbe essere ripetuto con altri due versi come epigrafe del volume») e *L'onore delle armi*. Cfr. la *Nota* di Isella in VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 80.

³ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 246: «Si tratta delle prose in cui Sereni ha raccontato più volte, con significativa insistenza, quel segmento fondamentale della sua biografia che è stato la cattura da parte degli Alleati in Sicilia nel luglio 1943 e la successiva cattività in Algeria: tutte già edite in precedenza, e tuttavia molto guadagnano dal far blocco e massa assieme in questo volumetto». Le pagine di Mengaldo erano uscite come recensione di *Senza l'onore delle armi* nel «Corriere del Ticino» dell'11 luglio 1987.

⁴ La lettera del 17 gennaio 1980 con la quale Sereni accompagnò i testi inviati a Isella è riprodotta per esteso nella *Nota* del curatore in VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., pp. 80-81.

⁵ DANTE ISELLA, *Nota*, in VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 81.

⁶ Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983, pp. 80-88 e 93-101. Il finito di stampare e la *Nota giustificativa* di Maria Teresa Sereni (pp. 167-169) sono datati ottobre 1983.

un unico volume. Due altri racconti presenti nell'indice inviato a suo tempo a Isella, e cioè *La cattura* e *Ventisei*, erano forse già allora destinati, secondo la verosimile ricostruzione di Giulia Raboni, a entrare con *L'opzione* e il *Sabato tedesco* nel volume di prosse narrative *La traversata di Milano*, dove avrebbero affiancato quelle nel loro complesso più diaristiche degli *Immediati dintorni*.

L'ordine dei testi previsto a suo tempo da Sereni per *Senza l'onore delle armi* rispecchiava perfettamente la cronologia della stesura o della prima pubblicazione: *La cattura*, prosa estratta da un più lungo racconto intitolato *La sconfitta*,⁷ risaliva al 1951 ed era stata pubblicata nella rivista «Pirelli» del febbraio 1963; *L'anno quarantatre*, che derivava dalla fusione di due pezzi stampati in rivista nel febbraio e nel settembre del 1963, figura negli *Immediati dintorni primi e secondi* con la data di quell'anno in calce; *L'anno quarantacinque*, anch'esso in parte estrapolato da *La sconfitta*, era stato stampato per la prima volta nell'«Unità» dell'11 aprile 1965; *Ventisei* era uscito la prima volta nel 1970, per le Edizioni d'arte dell'Aldina. Questi quattro titoli costituiscono quello che Sereni, nella già citata lettera a Isella del 17 gennaio 1980, aveva definito come «il testo vero e proprio».⁸ In appendice, e in corpo minore, sempre secondo le istruzioni fornite da Sereni a Isella, si sarebbe potuto ristampare *Le sabbie dell'Algeria*, il pezzo più recente, pubblicato in «Storia Illustrata» nel settembre 1972.⁹

Le date parlano chiaro: se la prima redazione di alcune di queste prosse può risalire anche all'inizio degli anni Cinquanta, il momento della pubblicazione è legato quasi sempre a date d'anniversario: i vent'anni intercorsi dal 1943 per *L'anno quarantatre*, i vent'anni dal 1945 per *L'anno quarantacinque*; la vigilia dei trent'anni dopo per *Le sabbie dell'Algeria*, del 1972. Leggermente diverso è il caso di *Ventisei*, del 1970, ma scritto o comunque concepito nel 1969, quindi esattamente ventisei anni dopo quell'anno '43 che è sottinteso o implicito nel titolo del racconto.

L'anniversario va inteso dunque come occasione e stimolo alla pubblicazione, e ancor prima come invito a ritornare con la memoria e con la scrittura al tempo di una esperienza lontana ormai decenni, ma mai definitivamente elaborata, e in ogni modo non archiviabile. Questo vale per *La cattura* e *L'anno quarantatre*, ma vale altrettanto per *L'anno quarantacinque*. Dal canto suo *Ventisei* è alla lettera il racconto di un ritorno anche fisico sui luoghi di quella vicenda biografica così cruciale (la cattura e la prigione), e

⁷ Edito nella sua interezza solo in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. 283-319.

⁸ Cfr. VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 80.

⁹ Per la più completa informazione sulle vicende editoriali (stampe in rivista o in volume, rielaborazioni e varianti) relative ai cinque testi riuniti in *Senza l'onore delle armi*, oltre alla *Nota* di Isella (cit., pp. 82-83) si vedano le notizie fornite da GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., in particolare le pp. 407 (*L'anno quarantatre*), 410-411 (*L'anno quarantacinque*), 436-437 (*La cattura*), 448-452 (*Ventisei*), 469 (*Le sabbie dell'Algeria*).

però anche al tempo stesso il resoconto di una rilettura dei testi generati da quella stessa esperienza. Lo dichiara una nota apposta dallo stesso Sereni all'edizione 1979 di *Stella variabile*, in cui il racconto *Ventisei* era stato inserito provvisoriamente: «brani o singole frasi o monconi di frasi riportati in corsivo appartengono a un vecchio testo inedito e ad altri reperibili in *Diario d'Algeria* '47 e '65, in *Gli immediati dintorni*, 1962, e infine nel racconto *La Cattura*, scritto intorno al '51 e pubblicato molto più tardi in rivista».¹⁰ *Ventisei* sembra avere quindi per l'autore la funzione di un riesame che affronta una materia già trattata, la ridiscute e la approfondisce.

Un discorso in parte simile si potrebbe fare anche per *Le sabbie dell'Algeria*, che si presenta come un riepilogo di tutta l'esperienza, dalla cattura alla prigionia e infine alla vigilia del rimpatrio, quando ormai, finita la Seconda guerra mondiale, stava per incominciare la guerra fredda. Su *Ventisei*, come anche su *L'anno quarantatre*, avremo modo di tornare in seguito.

2. Ma innanzitutto preme fare qualche osservazione generale sui cinque testi, da cui si potranno ricavare elementi utili a caratterizzarli e a distinguerli, pur nel coerente insieme macrotestuale che costituiscono. Queste osservazioni riguarderanno in primo luogo la figura e la funzione del narratore nel testo, e successivamente l'uso dei tempi verbali nelle zone di confine dei testi stessi, incipit ed explicit.

La cattura è l'unico testo in terza persona, «balordamente redatto in terza persona» dirà lo stesso Sereni in *Ventisei*.¹¹ Se *L'anno quarantatre* e *L'anno quarantacinque* sono in prima persona, ma con il noi narrante che predomina sull'io, lo stesso vale per *Le sabbie dell'Algeria*, in cui di nuovo l'io è quasi assente ed è frequente invece la prima persona plurale: l'io compare infatti solo poche volte, e nelle prime due, proprio nella pagina iniziale, si tratta dell'io-narratore, e non anche dell'io-narrato.¹² *Ventisei* è invece un testo in cui l'io prevale nettamente sul noi. Questo racconto si distingue inoltre dagli altri quattro testi non solo, come anticipato, perché è un duplice ritorno, una rimeditazione del passato e una ripresa o riutilizzazione parziale del già scritto, ma anche perché l'io qui si trova in compagnia, non più dei suoi commilitoni e poi compagni di prigionia, bensì della moglie e della più giovane delle figlie, Giovanna: per loro il viaggio è una semplice vacanza, e ciò contribuisce indubbiamente a rimarcare la distanza tra chi quell'esperienza.

¹⁰ GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 450. La studiosa precisa però che in realtà «non risulta esserci alcuna citazione da *La cattura*» (ivi, p. 451).

¹¹ Non a caso: *La cattura* deriva, come già ricordato, da *La sconfitta*.

¹² Per i due casi in questione cfr. *Le sabbie dell'Algeria*, in VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 67: «Non sono in grado di dire quanti siano stati precisamente i prigionieri» e «Sfuggirono alla cattura i 62.000 mila italiani che riuscirono a passare lo Stretto di Messina, e a me sembra quasi incredibile che lo abbiano potuto» (nostri i corsivi).

rienza l'ha vissuta, l'ha già fatta oggetto di narrazione, a più riprese, e ora la rivive, nella memoria e nell'atto di raccontare, e chi è soltanto, come i suoi familiari e in fondo come tutti i lettori, destinatario più o meno partecipe di una narrazione. *Ventisei* è infine, dei cinque, il testo decisamente più autoriflessivo: in esso convivono i due piani della narrazione, il presente del viaggio (e del racconto) e il passato dell'esperienza bellica, così come si intrecciano o meglio sono contigui l'aspetto narrativo e quello commentativo e metaletterario.¹³

Anche uno sguardo agli incipit e agli explicit e al trattamento dei tempi verbali in quelle sedi ci aiuta a riflettere sulle affinità o differenze tra i racconti che Sereni immaginò di riunire in *Senza l'onore delle armi*. Così *La cattura*, che abbiamo visto essere l'unico testo in terza persona, è anche il solo che incomincia con un passato remoto («Lo sbarco nell'isola di M. si svolse in modo del tutto normale tra una piccola folla festante. Ci fu il solito applauso per i vincitori e un uomo scamiciato e a piedi scalzi irruppe al cospetto di questi, in preda a un'agitazione che non impressionò alcuno»)¹⁴ e si conclude ancora con una serie di passati remoti e con un imperfetto finale che blocca e sospende la narrazione su un avvenire sottaciuto ma evidente, la prigionia («Gli autocarri aspettavano con i motori già accesi»).¹⁵

L'anno quarantatre incomincia presentificando metaletterariamente il passato e collocando in primo piano l'operazione mnemonica:

L'anno '43 comincia *nel mio ricordo* con un sorriso indefinibile colto sulle facce della gente di Atene – conta poco che fosse ancora il '42, un mattino dell'ottobre '42, all'indomani dell'offensiva di Montgomery a El Alamein – e si chiude su un paio di mutande sventolate da un prigioniero tedesco davanti a noi prigionieri italiani in una cava alla periferia di Orano. Ma prima di questo epilogo [...] .¹⁶

La conclusione, dopo una serie di verbi in presente storico, è anche qui all'imperfetto, tempo verbale di nuovo sospensivo, che si protende su un futuro («Cominciava un'inerzia venata d'ansietà»).¹⁷ Non sfuggirà che si tratta dello stesso verbo *cominciare* con cui è iniziato il racconto: incipit ed explicit condividono il verbo, il racconto finisce circolarmente, ma si conclude aprendo verso il futuro, un po' come già accadeva in *La cattura*.

¹³ Ma *Ventisei* è anche il testo più vicino, almeno in alcune zone, ai modi della scrittura in versi, quella del tempo tra *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*, raccolta al centro della quale non a caso Sereni inserì il racconto nell'edizione provvisoria del 1979.

¹⁴ VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 11.

¹⁵ Ivi, p. 20.

¹⁶ Ivi, p. 23. Qui e in seguito, salvo diversa indicazione, i corsivi sono nostri.

¹⁷ Che si trattò di una clausola anche metricamente marcata (un doppio settenario) era stato subito notato nella sua recensione da PIER VINCENZO MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia*, cit., p. 246.

Ancora diverso è il trattamento del tempo di *L'anno quarantacinque*. L'apertura è di tipo tradizionale, impenetrata sull'alternanza tra imperfetto e passato remoto o passato prossimo:

Si chiamava Kennedy l'uomo che governò il nostro destino per nemmeno sei mesi, gli ultimi di due anni di prigionia in terra d'Africa. Era un capitano dell'M.P. americana, forse il più militare tra quelli che abbiamo incontrato.¹⁸

Si noterà qui che il testo incomincia parlando di un'esperienza condivisa («il nostro destino») dall'io e dai suoi compagni di prigionia, in Marocco, negli ultimi mesi della guerra. La conclusione mette invece in primo piano e focalizza l'io, e la differenza di consapevolezza tra allora e oggi, tra il personaggio narrato e il narratore/scrittore nel momento stesso in cui scrive:

E magari quelle cose mi fossero state chiare allora, magari avessi potuto dirle allora con la coscienza di oggi, magari non ci fosse stato bisogno di vent'anni per capirle e confessarle per iscritto come sto facendo adesso.¹⁹

Prevedibilmente più complesso di quelli visti finora è l'attacco di *Ventisei*, giocato subito sull'intreccio di presente (oggi) e passato (allora) e sul concetto di ripetizione, addirittura di identità dell'ora del tempo e della stagione, quasi di annullamento degli anni trascorsi:

È stato così facile. A cominciare dall'ora che oggi appartiene all'aprile, ma può sbandierarne tante di allora tra aprile e luglio. L'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era, con escursioni tra pioggerelle enigmatiche, maestà delle nuvole, caldo incipiente in bilico sull'oppressura. Siamo stati subito avvistati.²⁰

Le conclusioni, ancora nel segno di una maggiore complessità costruttiva, sono in questo caso due: una diegetica, che chiude circolarmente il racconto dei due giorni di viaggio riprendendo e citando le parole dell'inizio, e l'altra tutta metaletteraria, paragonabile soltanto, per questo aspetto, al doppio registro che trama una poesia come *Un posto di vacanza* o un racconto come *Il sabato tedesco*.²¹ La prima conclusione è questa:

... ma è stato tutto così facile, troppo, uno sguardo all'altra villa sulla metà della curva, allora dominata da una certa presenza (*il candido abito di lino in certe abba-*

¹⁸ VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 35.

¹⁹ Ivi, p. 44.

²⁰ Ivi, p. 47.

²¹ Il poemetto *Un posto di vacanza*, già edito nel mondadoriano «Almanacco dello Specchio» nel 1971, fu poi pubblicato in volume da Scheiwiller nel 1973 e raccolto infine in *Stella variabile* nel 1981; la prosa *Il sabato tedesco* venne pubblicata nel 1980 nella «Biblioteca delle Silerechie» del Saggiatore, in un volume che ne riprendeva il titolo e che comprendeva anche *L'opzione* e *La pietà ingiusta*.

*gianti ore d'estate, l'ombra del panama sul volto tetro e olivastro, la mazza da passeggio fatta ruotare lentamente tra le dita) e adesso tutta libertà e sollievo, aria circolante da porte e finestre apertissime – e finalmente il cancello cancellato, i pilastri spalancati, il tuttora alberato viale alberato: l'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era.*²²

Alla fine delle ultime quattro pagine d'impianto metaletterario, sopraggiunge la seconda e definitiva conclusione, quella che suggella il testo:

Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro.²³

Si noterà innanzitutto che, se prima l'ora si è «riformata come era», nel momento della scrittura il tracciato (l'intreccio) si forma via via che si cammina, procedendo o retrocedendo. Ma alla fine del viaggio si può, sia pure dubitativamente, pervenire a quella «trasparenza» di cui all'inizio della parte finale il narratore si dichiarava dolorosamente privo:

Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo?²⁴

Quanto infine a *Le sabbie dell'Algeria*, se non fa difficoltà un incipit all'imperfetto subito seguito da un presente che parla del momento della scrittura («Di quanti tra italiani e tedeschi eravamo in Sicilia al momento dell'invasione [...] sembra che ammontassero a 167.000 complessivamente le perdite tra morti, feriti e prigionieri, 37.000 dei quali tedeschi. / Non sono in grado di dire quanti siano stati complessivamente i prigionieri... »),²⁵ colpisce lo sguardo rivolto a un futuro incerto, o meglio ignorato, nelle frasi finali, ancora una volta all'imperfetto:

Intanto moriva Roosevelt, si inabissava Hitler, la guerra finiva, subentrava Truman, gli americani si annuvolavano alle notizie provenienti dalle parti di Trieste e dell'Elba, ma ne tacevano con noi. Eravamo sul piede di partenza con lo sguardo rivolto a un futuro che non sapevamo guardare, se non con gli occhi dei prigionieri, che sono gli occhi del passato. La guerra fredda già cominciava e noi non lo sapevamo.²⁶

²² VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 59. Il corsivo è nel testo.

²³ Ivi, p. 63.

²⁴ Ivi, pp. 59-60.

²⁵ Ivi, p. 67.

²⁶ Ivi, p. 75.

Il racconto finisce con un verbo che indica l'inizio di qualcosa d'altro. E di nuovo l'assenza dalla Storia, dovuta alla condizione di prigionia, provoca nell'io narrante una fitta di rimorso o di rammarico. Si sarà notato lo straordinario momento di autocoscienza, anche metaletteraria, rappresentato dall'immagine degli «occhi dei prigionieri, che sono gli occhi del passato».

Insomma, oltre alla tematica comune (guerra e prigionia), le prose di *Senza l'onore delle armi* condividono alcuni aspetti formali (e anche tematici) che, pur nella loro varia declinazione (l'uso dei pronomi di prima persona, singolare o plurale; il trattamento dei tempi narrativi; gli effetti di sospensione o di circolarità; lo sguardo rivolto a un futuro incerto), garantiscono una coerenza testuale alle quattro (o anche cinque) prose. La volontà di Sereni, benché poi rientrata, di raggrupparli in forma di libro e così anche il desiderio di Isella di non lasciar cadere quel progetto editoriale che l'amico gli aveva affidato avevano una loro indubbia ragione.

3. Ci si soffermerà ora su un paio di passi da *L'anno quarantatre* e da *Ventisei*, che giustificano il titolo dato a questo contributo.

L'anno quarantatre. Non si può non rilevare subito dopo la frase incipitaria che è già stata citata («L'anno '43 comincia nel mio ricordo con un sorriso ... e si chiude su un paio di mutande sventolate da un prigioniero tedesco...») la forza, l'energia della scrittura in quanto segue immediatamente: un vero pezzo di bravura, con quella cascata di verbi che, singolarmente o a coppie, scandiscono i vari momenti della vicenda narrata. Si tratta di una pagina di largo respiro, impennata su un lungo periodo sorretto da una ampia campata sintattica (sintassi protratta, con molti verbi di azione) che consente di abbracciare lo spazio di tutto un anno, e anche più. La prima pagina sembra infatti non solo anticipare, ma davvero contenere già tutta la vicenda:

Ma prima di questo epilogo *passa* [scil. l'anno '43] attraverso i vagoni di una tradotta che da Atene risale a Mestre al ritmo saltellante di *Rosamunda*, *intristisce e si rattrista* nel cine-teatro di Empoli per una sciantosa il cui amore no, l'amore suo non può disperdersi sul vento con le rose, *sbigottisce e s'indigna* su un comunicato a ora tarda secondo cui quei due pazzi si sono incontrati al Brennero per decidere di continuare la lotta in Europa e in Africa, quando della Tunisia restava all'Asse lo spazio di un fazzoletto, *agognizza di paura* tra le remore di un imbarco sempre rimandato e sempre minacciato, prima per aereo da Calstevetrano, poi per mare dalle macerie di Trapani, *si rianima e tira un sospiro di sollievo* all'annuncio della caduta di Tunisi, *sfila inquadrato* tra le bandiere bianche della gente di Paceco (Trapani) e le armi di una pattuglia di *airborne* americani, *si sdraiava con un altro ben più profondo, magari solo fisiologico e ormai bestiale respiro di sollievo* nello stadio di Trapani trasformato in campo di concentramento provvisorio...²⁷

²⁷ Ivi, p. 23. Nostri i corsivi, ad eccezione di *Rosamunda* e *airborne*, già nel testo.

Tra l'altro, questo passo è tutto tramato dalla presenza del nesso consonantico TR, spessissimo seguito o accompagnato da A. Basterebbe rileggere il tutto ad alta voce, badando anche ai suoni affini sempre con dominante R:

Ma prima di questo epilogo passa atTRAverso i vagoni di una TRAdotta che da Atene risale a MesTRe al ritmo saltellante di *Rosamunda*, inTRistisce e si RATTRista nel cine-teATRo di Empoli per una sciantosa il cui amore no, l'amore suo non può disperdersi sul vento con le rose, sbigottisce e s'indigna su un comunicato a ora TARda secondo cui quei due pazzi si sono incontrATi al Brennero per decidere di continuare la lotta in Europa e in Africa, quando della Tunisia restava all'Asse lo spazio di un fazzoletto, agonizza di paura TRA le remore di un imbarco sempre rimandato e sempre minacciato, prima per aereo da CalsteveTRAno, poi per mare dalle macerie di TRApani, si rianima e TiRA un sospiro di sollievo all'annuncio della caduta di Tunisi, sfila inquadRATo TRA le bandiere bianche della gente di Pacecco (TRApani) e le armi di una pattuglia di *airborne* americani, si sdraiava con un alTRo ben più profondo, magari solo fisiologico e ormai bestiale respiro di sollievo nello stadio di TRApani TRAsformato in campo di concenTRAMENTO provvisorio...

È il TRA di *Trapani* e di *Castelvetrano* ma anche di *tradotta* e di campo di *concentramento*: quasi la trama di un destino iscritta nelle lettere. In questa occasione ci interessa però soprattutto il motivo dell'inesauribilità della materia da narrare, che entra nel testo immediatamente dopo il passo appena citato. Perché chi prende la parola in questo testo è qualcuno che di quell'argomento ha già scritto e che ora si accorge dei vuoti, delle lacune che vorrebbe appunto colmare, aggiungendo, come paralipomeni, dettagli e considerazioni a proposito del 10 o dell'11 aprile 1943, e poi del 25 luglio dello stesso anno e infine della partenza per l'Africa (ferragosto 1943):

Di queste cose ho già scritto varie volte in versi e in prosa: sono arrivato al ridicolo affliggendo col raccontarle amici e familiari. Mi ci sono accanito dentro di me per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici; quasi si trattasse di un nodo dentro di me, sciolto il quale soltanto avrei potuto avere occhi per altro, orecchi per altro. [...] Oggi mi accorgo che dalle mie brevi relazioni su figure e fatti del '43 molte cose sono rimaste escluse, e non delle meno indicative. O forse è più giusto ripetere che anni o giorni, per un verso o per l'altro memorabili, sono in verità inesauribili, mai tutto è veramente detto, il pozzo è davvero senza fondo, lo si scopre ogni volta con emozione. *Oggi*, a proposito dell'incontro al Brennero – doveva essere il 10 o l'11 aprile del '43 – vorrei dire di certi elmetti che non arrivavano a Empoli dove stavamo riarmandoci, e dunque, se gli elmetti non arrivavano, perché mai avrebbero dovuto mandarci in Tunisia dove la guerra era agli sgoccioli?²⁸

Di *Ventisei* andrà ricordato il dialogo intertestuale con il Piovane del *Viaggio in Italia*, edito per la prima volta da Mondadori nel 1957. Perché se quello dell'io è un ritorno, quello della moglie che ha con sé il libro di Piovane («Come dice», chiedo alla Luisa, «il

²⁸ Ivi, pp. 23-24. Nostri i corsivi.

libro di P.?»),²⁹ e insieme a lei quello della figlia, impaziente di arrivare ad Erice, è invece un viaggio di vacanza, che tiene conto dei suggerimenti di quella tanto speciale e fortunata guida turistica. Ma i passi citati dal *Viaggio in Italia* di Piovane possiedono anche un'altra funzione. Si instaura una sorta di dialogo a distanza tra i «barbagli delle saline» di Trapani che danno alla città «il tremolio d'un miraggio» (citazioni da Piovane),³⁰ e il «fantasma» della poesia di Kavafis, citato in esergo nel testo di Sereni e implicato con il titolo del racconto: «...il tuo fantasma / ventisei anni ha valicato e giunge / ora per rimanere in questi versi».³¹

Si dovrà poi rammentare l'inconsueta abbondanza di autocitazioni: una ventina sono i passi in corsivo che provengono da *La sconfitta* (li elenca, con tutti i rimandi del caso, Giulia Raboni, negli apparati di *La tentazione della prosa*).³² Come se il nuovo testo fagocitasse e metabolizzasse il precedente. Ma ecco infine l'attacco dell'esplicita riflessione metatestuale, che occupa come detto non meno di quattro pagine, tutta la parte conclusiva del racconto:

Non ci ero andato con intenzioni scrittorie, lo giuro. Caso mai per liberarmene. Ma capita a chi scrive, o ha scritto qualche volta nella sua vita, di andare in giro con la coscienza o il ricordo di questo. Di solito, non sempre, sempre nel mio caso, siamo cattivi compagni di viaggio – che non vuol dire in assoluto cattivi viaggiatori. Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? [...] Nell'intervallo tra l'ansietà di arrivare e lo strappo dell'andarmene mi ero come inceppato. Mi piovevano addosso le avvisaglie del fatto che avrei voluto evitare, che in partenza avevo escluso dovesse verificarsi. Rinforzi affluivano, non richiesti, vere e proprie intrusioni in forma di reminiscenze intermittenti di

²⁹ Ivi, p. 49.

³⁰ *Ibidem*. La citazione implicata si trova nella parte finale del capitolo *La Sicilia*, in GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 2017, p. 621. Altre citazioni (VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., di nuovo a p. 49 e poi a p. 52) rinviano alle pp. 625 e 627 del libro di Piovane (nell'ed. cit.).

³¹ VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 47. Sereni cita il testo di Kavafis nella classica traduzione di Pontani, facendo però riferimento al volume delle *Poesie scelte*, versioni di Filippo Maria Pontani, con *Ricordo* di Giuseppe Ungaretti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1956. Minime le differenze rispetto al testo che si legge in COSTANTINO KAVAFIS, *Poesie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Mondadori, Milano 1961, p. 265, dove i versi finali di *Per rimanere* suonano così: «... il tuo fantasma / ventisei anni ha valicato. E giunge, / ora, per rimanere, in questi versi». Sereni aveva già ricordato quegli stessi versi in una prosa del 1956 dedicata a Kavafis: cfr. VITTORIO SERENI, *La statua che s'è mossa*, in Id., *Immediati dintorni primi e secondi*, cit., p. 56 (dove però l'aggettivo che accompagna *fantasma* è *suo* e non *tuo*). Come informa GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 399, *La statua che s'è mossa* era stato scritto come recensione del volume scheiwilleriano del 1956, ma era rimasto inedito fino all'edizione degli *Immediati dintorni* del 1962 (dove si legge alle pp. 83-86).

³² GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 451.

cose scritte da me in tempi diversi in rapporto con quel luogo e con la vicenda che vi si era svolta, di appigli illusori a riviverla quando semmai avrei voluto viverla daccapo, a partire da un certo punto soltanto, fosse questo il momento in cui si era materialmente chiusa. Non ero dunque un rivisitante e basta, non uno che ci era stato e tornava, ma uno che per di più ne aveva scritto e sapeva fin troppo bene di averne scritto.³³

Chi viaggia non è dunque solo un *rividante*, ma qualcuno che di quella lontana esperienza ha già scritto, senza riuscire a liberarsene.³⁴ La citazione dei versi di Kavafis, ricordati in virtù della coincidenza dello stesso numero di anni trascorsi (e poco importa che quelli appartengano a una poesia erotica, *Per rimanere*, mentre il testo di Sereni è il racconto di un *nóstos* alla rovescia), dovrebbe contribuire a chiudere per sempre la partita a nome dell'autore: la pace anche con sé stesso pare raggiunta, l'io sembra poter distinguere una buona volta gli occhi dal passato, perché quel passato si è fissato sulla pagina scritta. Ma ecco che, contraddicendosi, proprio allora torna nell'io narrante la voglia di scrivere, di raccontare di nuovo tutto da capo, pianamente. E tuttavia subito sopravviene, a contrastare questa medesima voglia, il sentimento di non necessità, se non di disonestà. L'opzione o l'alternativa più onesta, rinunciando a insistere nella scrittura, sarebbe quella di trattare l'esperienza come materia per uno storiografo, oppure come serbatoio di aneddoti da raccontare oralmente ad amici in un contesto di rilassata vacanza:

Ma perché nel momento in cui, versi di Kavafis aiutando, andava stabilendosi la pace, è insorta o meglio mi è tornata – dapprima in forma di grido trattenuto e prima ancora come mugolio, borbottio, vibrazione insistente – la voglia di scrivere? Come mai la relazione di un viaggio si è trasformata nel diagramma di quella voglia? Una sola cosa è chiara: sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta.³⁵

Al momento di scrivere, precisa Sereni, si verifica sempre un intoppo, un inciampo, un'ansietà, una ripugnanza, di fronte alla selva delle parole da attraversare, avanzando o arretrando, verso un traguardo che è la trasparenza, «se questa è la parola giusta del futuro».³⁶ Anche qui tutto è nel segno del TRA:

³³ VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., pp. 59-61.

³⁴ Vedi su questi aspetti anche le osservazioni di STEFANO CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1992, pp.125 e sgg.

³⁵ VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 63.

³⁶ Ecco che allora si giustifica l'accoglimento, per quanto solo in appendice, di un testo come *Le sabbie dell'Algeria* del 1972, che è un concentrato riepilogo di tutta la vicenda esistenziale in quei due anni, in Sicilia prima e nel Nord-Africa poi. *Le sabbie dell'Algeria* è un testo di minore complessità strutturale della narrazione, e di minor vigore stilistico, rispetto a *Ventisei*, ma appunto più piano, più chiaro, più trasparente.

Mi sta conTRo una selva, le parole, da atTRAversare seguendo un TRAcciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a riTRoso) verso la TRAsparenza, se è questa la parola giusta del futuro.

4. Il futuro, già. Passano altri dieci anni ed ecco che la voglia di scrivere di quella esperienza cruciale riaffiora, stimolata da eventi contemporanei, con cui la vicenda biografica dell'autore ha qualche indubbia analogia. Ci si riferisce al testo *Port Stanley come Trapani*, scritto nel giugno del 1982, pubblicato da Sereni nel numero di ottobre-novembre di quello stesso anno sull'«Illustrazione italiana», poche settimane prima della sua scomparsa, e poi compreso negli *Immediati dintorni primi e secondi*.³⁷ Una riflessione sulla guerra delle isole Falkland o Malvinas, messa a confronto con lo sbarco degli anglo-americani in Sicilia nel '43:

Giugno 1982. Quelli che stanno in questi giorni asserragliati nel sistema difensivo di Port Stanley, credo di saperlo che cosa provano. Noi come loro, saranno quarant'anni tra un anno, con l'ordine di resistere a oltranza: nel paese di Paceco, alle spalle di Trapani, di fianco alla montagna di Erice. Più volte mi sono trovato a immaginare come sarebbero andate le cose se una comune ispirazione fosse calata tra noi; e gli anglo-americani arrivati sul posto ci avessero trovati solidali con loro, le armi volte contro quelli che fino a un momento prima erano da ritenersi i nostri alleati. Una ispirazione comune, ossia accomunante – e qui sta il punto. Oltre il quale non va la mia immaginazione o fantasticheria tardiva, affidando all'improbabile ciò che ne sarebbe seguito.³⁸

Insomma, se Sereni si sentiva indotto dalla cronaca contemporanea, da quella guerra che sembrava davvero totalmente assurda e anacronistica, a tornare con la memoria alla sua guerra, vuol dire che il nodo non era ancora sciolto, i conti con la propria esperienza di sconfitta, cattura e prigionia non erano stati ancora del tutto saldati, neppure a quasi quarant'anni dai fatti.

In *Port Stanley come Trapani*, che contiene le sue ultime riflessioni dedicate a quella lontana «guerra non combattuta»,³⁹ Sereni sembra finalmente riuscire a capovolgere la prospettiva: guardare al passato, alla propria esperienza, e confrontarla con l'attualità, del 1982, gli serve ora per indicare un diverso approdo possibile, nel presente o nel futuro prossimo, non più solo una controfattuale ipotesi che riscrive un passato privato

³⁷ Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 143-147, e ID., *La tentazione della prosa*, cit., pp. 122-125.

³⁸ ID., *La tentazione della prosa*, cit., p. 122.

³⁹ *Una guerra non combattuta*, racconto edito in più puntate nell'«Illustrazione Ticinese» tra il novembre del 1948 e il febbraio del 1949, si legge ora in Appendice a VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 263-277.

che continua a dolere; insomma, una prospettiva che possiamo tranquillamente definire pacifista. Con uno scatto d'impazienza, Sereni scrive infatti:

Ma vivaddio, dopo tante che ne abbiamo viste [...]. Possibile che i tempi non siano ancora maturi per questo? Che cioè, distrutte le armi per un impulso non dettato dalle norme che i regolamenti militari impongono nell'imminenza di una resa, per un moto simultaneo da entrambe le parti, *la gente*, la gente di laggiù, ossia i singoli, *gli uomini*, gli uomini mandati allo sbaraglio dai rispettivi governi, rompano la cerchia che li divide, si corrano incontro, si scambino grandi pacche sulle spalle, e magari reciproci festosissimi calcinculo, si abbraccino: alla faccia dei loro mandanti britannici o argentini. Non sono che poche migliaia di uomini. Possibile che un'idea del genere non li illumini tutti quanti di colpo? Che perdano questa grande occasione di un esempio da offrire al mondo intero? Di questa vittoria sull'assurdo ad opera dell'impensabile divenuto attuale?⁴⁰

Sennonché, come apprendiamo dalla nota al testo di Giulia Raboni, a quella riflessione, datata 6 giugno, Sereni aveva aggiunto, il 3 luglio dello stesso 1982, altre due pagine, che sarebbero però rimaste inedite, in cui sconfessava come «facilona, persino deamiciana» l'ipotesi con cui aveva concluso, neanche un mese prima, il suo ragionamento.⁴¹ E aggiungeva, con spietata, lucida autocoscienza, e con sospetto «verso ogni forma di interventismo giudicante» (proprio in quei giorni era incominciato il blitz degli israeliani in Palestina e nel Libano).⁴²

In fondo che ti importa davvero un giorno degli inglesi e degli argentini, un altro giorno degli israeliani e dei palestinesi? Ogni giudizio ti pare dunque fallace se non prende corpo nell'immaginazione, a sua volta fallace, se fomentata – come nel mio caso – dall'analogia con una vicenda che la memoria ripercorre di tanto in tanto a prospettarmi soluzioni di volta in volta diverse: quasi si trattasse di una vicenda incompiuta. Dunque è di te che t'importa.⁴³

Parlando delle prose di Sereni, come quelle che furono raccolte da Dante Isella in *Senza l'onore delle armi*, e in altre affini, Giovanni Raboni ha scritto che esse nacquero da una «memoria tormentosamente umiliante e implacata».⁴⁴ Su quella vicenda, in effetti, per molti versi per lui penosa, Sereni non riuscì mai a mettere una pietra sopra. Perché mai tutto era veramente detto.

⁴⁰ Ivi, p. 125. I corsivi sono nel testo.

⁴¹ Ivi, p. 421.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, pp. 421-422.

⁴⁴ GIOVANNI RABONI, *Introduzione*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. xv.

BIBLIOGRAFIA

STEFANO CIPRIANI, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1992.

DANTE ISELLA, *Nota*, in VITTORIO SERENI, *Senza l'onore delle armi*, con una nota di Dante Isella, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1986, pp. 77-83.

COSTANTINO KAVAFIS, *Poesie scelte*, versioni di Filippo Maria Pontani, con *Ricordo* di Giuseppe Ungaretti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1956.

ID., *Poesie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Mondadori, Milano 1961.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia*, in ID., *Per Vittorio Sereni, Quodlibet*, Macerata 2022, pp. 245-248.

GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 2017.

Giovanni Raboni, *Introduzione*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. VII-XVIII.

GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. 345-478.

MARIA TERESA SERENI, *Nota giustificativa*, in VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983, pp. 167-169.

VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, il Saggiatore, Milano 1980, pp. 59-88.

ID., *Un posto di vacanza*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973, poi in ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, pp. 41-53.

ID., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983.

ID., *Senza l'onore delle armi*, con una nota di Dante Isella, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1986.

ID., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.



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

© Pietro De Marchi

VITTORIO SERENI ‘FRANCESISTA’.
UN’INEDITA *IMMAGINE DI GUILLAUME APOLLINAIRE*

Giuliana Di Febo-Severo

Université Sorbonne Nouvelle
ORCID: 0009 0006 2114 3571

ABSTRACT IT

Il contributo riporta alla luce un testo inedito di Vittorio Sereni, intitolato *Immagine di Guillaume Apollinaire*, ora conservato nell’Archivio Vittorio Sereni presso il Palazzo Verbania di Luino. Verosimilmente databile agli anni dell’immediato secondo dopoguerra, esso verrebbe a costituirsì, rispetto agli altri due finora noti (pubblicati, rispettivamente, ne *Gli immediati dintorni*, 1962, e in *Letture preliminari*, 1973), come il più antico saggio di Sereni dedicato al poeta francese. L’introduzione della curatrice contestualizza il testo nell’ambito delle versioni poetiche poi pubblicate da Sereni.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; Guillaume Apollinaire; Poesia del Novecento; Edizione di testi; Traduttologia.

TITLE

Vittorio Sereni as a “French literary specialist”. An unpublished *Immagine di Guillaume Apollinaire*

ABSTRACT ENG

This contribution brings to light an unpublished text written by Vittorio Sereni, titled *Immagine di Guillaume Apollinaire* and currently held in the Vittorio Sereni Archive at Palazzo Verbania in Luino. Hypothetically dating back to the immediate post-Second World War period, this essay is compared to the two other known works by Sereni (published in *Gli immediati dintorni*, 1962, and in *Letture preliminari*, 1973), making it potentially the earliest known piece dedicated to the French poet. The curator’s introduction provides a contextualization of the text within the framework of Sereni’s subsequent poetic translations from Apollinaire.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; Guillaume Apollinaire; 20th Century poetry; Textual criticism; Translation studies.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giuliana Di Febo-Severo è attualmente ATER all’Université Sorbonne Nouvelle. Si interessa di letteratura italiana del Novecento, di filologia d’autore e di critica genetica, degli scambi traduttori tra l’Italia e la Francia. Ha curato il carteggio Caproni-Sereni (Leo S. Olschki, Firenze 2019; premio Vittoria Aganoor Pompilj 2020). La tesi di dottorato, dedicata all’edizione di un’inedita traduzione di Caproni da Flaubert, è in corso di pubblicazione nella collana «Moderna/Compartata» della FUP.

Giuliana Di Febo-Severo, *Vittorio Sereni “francesista”*. Un’inedita “*Immagine di Guillaume Apollinaire*”, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 50-66.

DOI: 10.54103/inopera/29494

Nella *Nota bibliografica* posposta all’autoantologia traduttoria edita nel 1981, vero e proprio consuntivo dove è proprio una poesia di Apollinaire a ricevere dignità di eponimia, Vittorio Sereni afferma di aver «preso di mira isolatamente, nel corso degli anni Cinquanta, il testo del *Pont Mirabeau* e inserito il corrispondente arrangiamento tra le pagine degli *Immediati dintorni*».¹

Nessun’altra dichiarazione pubblica oggi riporta una manifestazione precedente in merito a un interesse verso l’autore francese. E a quello stesso periodo va ricondotta anche un’altra forma di impegno, meno nota perché privata, nella direzione del poeta dei *Calligrammes*: un soggetto cinematografico su di lui, concepito da Sereni nel 1958 e purtroppo non realizzato, di cui resta traccia soltanto nella corrispondenza con Giancarlo Buzzi.²

Restando alle comunicazioni private, però, dal punto di vista temporale faceva già eccezione un altro accenno epistolare. Il 25 agosto 1946, Sereni scrive all’amico Alessandro Parronchi, in risposta a una sua osservazione su Paul Valéry:

Non è insomma il mio autore, posto che io abbia degli autori (e non delle “cotte”: vedi, molto recentemente, e meglio tardi che mai, Apollinaire – il francese che io abbia sentito di più fino ad ora tra i poeti...).

Una professione di adesione piuttosto sorprendente, considerato l’antonomastico *understatement* dell’autore luinese. Lo slancio verrà in certo modo confermato, pochi anni dopo, in una lettera dello stesso Parronchi, il quale, il 25 ottobre 1949,³ rilancerà il discorso dopo aver letto *Ombre de mon amour*, edito nel 1948. La lettura gli era stata forse suggerita proprio da Sereni, il quale ne possedeva una copia che è tuttora reperibile nella biblioteca del poeta conservata a Palazzo Verbania.⁴

¹ Si cita dalla *Nota bibliografica* a VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry: e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981; il volume è incluso e ora consultabile anche in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 440-475, donde si citerà d’ora in avanti; qui in particolare da p. 544. La prima pubblicazione della versione d’autore dal *Pont Mirabeau* è contenuta, come si vedrà meglio di seguito, nella prima edizione di ID., *Gli immediati dintorni*, il Saggiatore, Milano 1962. Ora il pezzo è riedito in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 610-611.

² GIANCARLO BUZZI, *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni*, «Concertino», 1, 1, 1992, pp. 39-47; si vedano in particolare le pp. 40-42.

³ Parronchi scrive: «Leggendolo ho capito quanto per te sia fondamentale». Le due lettere sono ora edite in BARBARA COLLI, GIULIA RABONI (a cura di), *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, Feltrinelli, Milano 2004, rispettivamente alle pp. 121 e 247.

⁴ Pierre Cailler, Genève 1948. Per il fondo librario d’autore, la cui catalogazione è ancora in corso, si può consultare il sito dell’Archivio, in particolare la pagina intitolata *Contenuti della biblioteca*: <https://www.archiviovittoriosereni.it/contenuti-biblioteca/> (u.c. 06.07.2025). Per primi ragguagli su alcuni testi francesi ivi conservati, sia consentito rimandare anche a GIULIANA DI FEBO-SEVERO, *Supporti del poeta e traduttore: di alcuni testi francesi nella biblioteca di Vittorio Sereni*, Atti del Congresso Internazionale GENESIS 2024: *Constants and Variants in Genetic Criticism*, AMS Acta, 2025 (in corso di pubblicazione).

Nello stesso contesto di precoce interesse per il poeta francese si inserisce, con ogni probabilità, il testo critico completamente inedito di cui si propone qui la pubblicazione: questa *Immagine di Guillaume Apollinaire*, oggi custodita nell’Archivio privato di Vittorio Sereni. Non datato, privo di qualsiasi collegamento ad altri lavori o a una qualsivoglia destinazione editoriale, se ne precisano intanto alcuni elementi documentali: si tratta di nove cartelle dattiloscritte con poche, sparute correzioni manoscritte, redatte su carta molto usurata e con grafica piuttosto insolita, rispetto agli altri simili materiali d’autore.⁵

Stando a quanto oggi noto, questo saggio si somma agli altri due dedicati al poeta francese: il primo in ordine cronologico è intitolato *Da Apollinaire*, pubblicato nel 1962 ma datato 1957, con inserimento della prima versione nota del *Pont Mirabeau*;⁶ il successivo, *La stagione violenta*, reca in calce la data di marzo 1966 e ospita citazioni tratte da tre poesie apollinairiane, anch’esse tutte in versione tradotta.⁷

Inoltre, e come è più noto, il lavoro del poeta lombardo sarà puntellato della figura di Apollinaire, in momenti diversi, sul versante della versione poetica. Prima di analizzare nello specifico il testo qui proposto, infatti, vale forse la pena di riassumere la cronologia della parabola traduttoria di Sereni sullo stesso autore, frutto di una «ricorrente attrazione da parte del medesimo».⁸

Di nuovo al 1966 risale il secondo tentativo di trasposizione della poesia apollinairiana, per cui bisogna andare a scavare oggi tra le pubblicazioni in prosa, in particolare nella riedizione postuma della raccolta *Gli immediati dintorni*: tra i cosiddetti *Allegati*, la traduzione intitolata *La ciocca ritrovata* riporta quella data.⁹

⁵ L’attuale collocazione del documento, dattiloscritto su rarissima carta filigranata «ELECTA CHARTA ITALICA», è: b. 15, fasc. 32. Si coglie qui l’occasione per ringraziare chi ha attivamente partecipato alla riemersione dall’oblio di questo testo sereniano: la figlia ed erede Giovanna Sereni, per il generoso beneplacito alla pubblicazione in questa sede; Giulia Raboni, in qualità di membro del Comitato scientifico che presiede all’edizione delle opere di Vittorio Sereni, per la discussione sulla sua possibile collocazione spazio-temporale; le archiviste Alice Bitto, Barbara Colli e Tiziana Zanetti, per la solerte collaborazione al rinvenimento. Per i criteri di trascrizione, si rimanda alla prima nota al testo, qui nota 35.

⁶ Incluso poi, per volontà autoriale, nella prima edizione di VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, il Saggiatore, Milano 1962; ora in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 610-611.

⁷ Le poesie citate sono: *Vendémiaire*; *La Chanson du Mal-Aimé*; *Exercice*. Incluso in *Letture preliminari* (Antenore, Padova 1973), il saggio era stato infatti già pubblicato su «L’Avanti» del 20 marzo 1966, pp. 93-94; si legge ora in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 879-883.

⁸ Si cita qui dalla *Premessa alla prima edizione*, ora in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 323-327 (la citazione è a p. 325).

⁹ Il dettaglio è consultabile nell’edizione postuma di tutti gli scritti prosastici dell’autore: Id., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, p. 141. Come spiega la curatrice a p. 425, il testo era stato originariamente incluso, poi espunto dall’autore per la prima edizione del volume (il Saggiatore, Milano 1962) e infine reinserito nella riedizione a cura di Maria Teresa Sereni (ivi, 1983, p. 104). Era stato pubblicato invece in rivista, singolarmente, su «L’Avanti» del 20 marzo 1977, p. 77

A questo snodo temporale seguirà un salto di più di dieci anni. Riprendendo il *fil rouge* delle autodichiarazioni pubbliche, troviamo infatti «un gruppo di otto [sue] traduzioni» nell’Almanacco dello Specchio del 1979.¹⁰ A seguire, «le stesse più un altro gruppo, in tutto una quindicina», ovvero la sua selezione apollinaireana più nutrita, escono in una *plaquette* intitolata *Eravamo da poco intanto nati*, edita per Scheiwiller nel 1980.¹¹ Di questo nucleo, tre prove saranno ripubblicate l’anno successivo nella singola edizione della raccolta *Alcools*.¹²

Si giunge così all’ultima edizione d’autore, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*: Apollinaire, pur figurando soltanto con una decina di componimenti, dà – lo si scriveva in apertura – il titolo al volume.¹³ La selezione operata è interessante, sia per le esclusioni – tutte le nuove versioni edite un anno prima in *plaquette* – sia per il ritorno, in versione rivista e aggiornata, delle prove più antiche: *La ciocca ritrovata* e *Il Ponte Mirabeau*.¹⁴

È proprio quest’ultima poesia a fornirci una potenziale spia per la datazione del testo critico fin qui inedito. I primi sei versi sono, infatti, citati in *Immagine*; questi, così come altre cinque delle sette poesie apollinaireane ivi presenti, sono in lingua originale.

Delle due di cui Sereni tenta invece una versione italiana, uno dei due casi corrisponde a un singolo verso,¹⁵ l’altro riguarda un tentativo più consistente: i versi tradotti da *La jolie rousse*, poi edito con il titolo *La bella rossa*, ospitano soluzioni che il poeta avrebbe poi

¹⁰ Qui e di seguito, sono ancora le parole d’autore affidate alla *Nota bibliografica*, 1981, cit. Questi i titoli delle poesie tradotte e incluse nella pubblicazione, in ordine di apparizione: *Il viaggiatore (Le voyageur)*; *Corni da caccia (Cors de chasse)*; *La piccola auto (La petite auto)*; *La chiamavano Lu (C'est Lou qu'on la nommait)*; *Voglia (Désir)*; *Cartolina postale (Carte postale)*; *Un uccello canta (Un oiseau chante)*; *La bella rossa (La jolie rousse)*. In questa edizione sono, dunque, escluse le sole due pubblicate precedentemente: *Il Ponte Mirabeau (Pont Mirabeau)* e *La Ciocca ritrovata (La boucle retrouvée)*.

¹¹ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, a cura di Vittorio Sereni, Scheiwiller, Milano 1980. In questa singola edizione vengono incluse le dieci poesie precedentemente tradotte e cinque nuove: *I Colchici (Les Colchiques)*; *L’addio (L’adieu)*; *La porta (La porte)*; *Alla Santé (A la Santé)*; *Vendemmiaio (Vendémiaire)*.

¹² Id., *Alcools*, a cura di Sergio Zoppi, versioni a fronte di Giovanni Raboni e Vittorio Sereni, il Saggiatore, Milano 1981. Si tratta delle poesie: *Corni da caccia (Cors de chasse)*; *Il Ponte Mirabeau (Pont Mirabeau)*; *Vendemmiaio (Vendémiaire)*.

¹³ Si veda ancora, tra le altre dichiarazioni possibili, quanto scritto via lettera a Franco Fortini, in cui Sereni accenna anche a una critica della poesia stessa: «Ho tradotto di recente, da Apollinaire, la poesia che darebbe il titolo al volume. Te la segnalo nel caso fosse sfuggita alla tua attenzione precisa, come era sfuggita alla mia. È una poesia diseguale, un mix di velleità simultaneistiche non realizzate e di felicità espressiva» (FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024, p. 329).

¹⁴ Questo l’ordine di apparizione: *Il Ponte Mirabeau (Pont Mirabeau)*; *Il viaggiatore (Le voyageur)*; *La porta (La porte)*; *Corni da caccia (Cors de chasse)*; *Il musicante di Saint-Merry (Le musicien de Saint-Merry)*; *La piccola auto (La petite auto)*; *La Ciocca ritrovata (La boucle retrouvée)*; *Voglia (Désir)*; *Cartolina postale (Carte postale)*; *Un uccello canta (Un oiseau chante)*.

¹⁵ Ed è il verso che apre la poesia *Le voyageur*; la versione sereniana, in questo caso, resterà identica in tutte le edizioni summenzionate.

grandemente riformulato, per la versione che vedrà la luce nel 1979;¹⁶ Sereni ne cita qui ben tre segmenti, di cui due tradotti e uno in originale.

Gli ultimi due elementi fanno pensare, dunque, piuttosto ad abbozzi traduttivi, stesi forse proprio durante la redazione del saggio che li include. Inoltre, se Sereni avesse avuto tra le mani una versione già pronta del *Pont Mirabeau* – e ne aveva una, come si è già precisato, nel 1957, perché la inserisce nel testo critico *Da Apollinaire* – una versione così pronta da vincere la sua nota e autodichiarata reticenza sia creativa sia editoriale,¹⁷ non avrebbe forse esitato a riusarla, trascrivendola.

Questo saggio non sembra, insomma, del tutto assimilabile a quelli del lettore e traduttore che Sereni sarebbe poi diventato. Proprio prima di essere richiamato al fronte, il poeta stava infatti cominciando a leggere Proust, prestatogli dall’altro amico di una vita, Attilio Bertolucci,¹⁸ un autore francese che inequivocabilmente influirà nella sua produzione post-bellica, come già suggerito da Davide Colussi.¹⁹ Solo al ritorno dal fronte, già nell’immediato secondo dopoguerra, si lancerà nel lavoro di trasposizione del *Leviathan* di Julien Green,²⁰ cui seguiranno tutti gli altri.²¹ Traduzioni che, come scrive Gian Carlo

¹⁶ Si precisano qui di seguito soltanto le varianti traduttorie più macroscopiche, demandando a uno studio successivo lo spoglio della variantistica affidata, tra gli altri supporti, anche agli scartafacci rinvenuti in archivio. Per la lezione originale *langages* (v. 5), tutte le versioni finora note riportano l’atteso «linguaggi»; quella contenuta nel dattiloscritto del saggio qui pubblicato, invece, recita «idiosincrasie», con una soluzione non soltanto più acerba a livello traduttoria, ma anche dal sapore più retrò. Simile conclusione ermeneutica scaturisce da un altro dato linguistico, ovvero il salto della congiunzione (sia esso in forma di virgola o di parola) nella seconda occorrenza traduttoria di «de l’Ordre et de l’Aventure» (v. 14); nelle redazioni successive della traduzione, Sereni reintrodurrà l’elemento qui prima inserito e poi omesso, adeguando così il dettato italiano a quello originale.

¹⁷ Tra gli altri esempi possibili, celebre è l’autocommento dove definisce i suoi versi «cose deboli a cui si vorrebbe rinunciare se lo permettesse una vena meno avara ma sopra tutto una tenace e forse monotona e troppo umana fedeltà al tempo e alle circostanze vissute»; e ancora, nello stesso luogo e poco oltre, «l’autore sa anche che questo è il suo unico libro, l’unico che nella migliore fortuna e nel migliore dei casi continuerà a scrivere»; si cita dalla *Nota* alla riedizione di *Frontiera* con il titolo *Poesie* (Vallecchi, Firenze 1942); ora in VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 282.

¹⁸ «Sono stato richiamato: a Bologna – 35° Fanteria – sabato 15. [...] Se permetti mi porto dietro Proust che cercherò di continuare a leggere. Arcangeli si incaricherà di passarlo volta per volta a tua cognata. Va bene?»; in ATILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, con prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 1994, p. 47.

¹⁹ Il critico indaga proprio il saggio su Apollinaire intitolato *La stagione violenta*, cit.: «con trovata proustiana Sereni coglie corrispondenze profonde tra manifestazioni eterogenee risalenti alla stessa epoca» (DAVIDE COLUSSI, *Primi appunti sulla lingua del Sereni critico*, in EDOARDO ESPOSITO [a cura di], *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 281-290; si cita qui da p. 284).

²⁰ JULIEN GREEN, *Leviathan*, unica traduzione autorizzata dal francese di Vittorio Sereni, con otto illustrazioni di Fabrizio Clerici, Mondadori, Milano 1946, poi con un saggio introduttivo di Walter Benjamin, Longanesi, Milano 1986, poi con introduzione di Giorgio Montefoschi, Guanda, Milano 2021.

²¹ Per una breve lista, ci si limita qui alle pubblicazioni in volume, escludendo quelle apollinairiane succitate: PAUL VALÉRY, *Eupalinos*, preceduto da *L'anima e la danza* e seguito da *Dialogo dell'albero*,

Ferretti, «nate talora da una concomitanza editoriale, sono da considerare comunque sue scelte d'autore»,²² con nomi che cominceranno a fecondare, in qualità di fonti, solo una fase successiva della parallela produzione poetica. Tornando anche soltanto al lavoro su Apollinaire, che lascerà non pochi echi ipotestuali nella produzione poetica di Sereni,²³ risale infatti agli anni Ottanta l'esplicito *Trapianto*, rifacimento scoperto in versione milanese proprio dell'apollinairiana *Ciocca ritrovata*.²⁴

Restando sulla stessa linea, *La jolie rousse* – la versione più lunga che sia proposta in questa sede – non verrà inclusa nel volume del *Musicante*.²⁵ Questo aggiunge un argomento all'ipotesi che l'approccio al poeta Apollinaire offerto qui sia diverso da quello finale e temporalmente circoscrivibile, come si è visto dalla ricostruzione, ai due, massimo tre anni compresi tra il 1979 e il 1981.

Ben lontani siamo lì dalla collocazione temporale che emerge nell'apertura del pezzo: l'autore commenta la poesia citata contestualizzandola nell'esperienza bellica vissuta da Apollinaire, durante la Prima guerra mondiale; la confronta con quella, scrive, «non meno cruenta di quella che ancora viviamo, [...] a più di vent'anni di distanza», ovvero la seconda. Il riferimento è, di per sé, interpretabile in due sensi. Il primo è che Sereni, parlando dei *vent'anni di distanza*, alluda alla sua stessa partecipazione alla Seconda guerra mondiale, il che porterebbe la datazione del testo almeno alla prima metà degli anni Sessanta. Il secondo è che quell'*'ancora viviamo'* sia non metaforico, ma letterale: che insomma la Seconda guerra mondiale sia ancora in corso – o quasi. In effetti *Calligrammes*, raccolta apollinairiana che include la poesia citata, risale al 1918, e i componimenti ivi inclusi erano stati scritti tra il 1913 e il 1916. Nel caso del saggio sereniano, potrebbe dunque trattarsi di una redazione databile fino al 1947. Considerata la permanenza di

introduzione di Enzo Paci, Mondadori, Milano 1947, poi con il titolo *Tre dialoghi*, e con uno scritto di Giuseppe Conte, Einaudi, Torino 1990; JEAN ROTROU, *Laura perseguitata*, in GIOVANNI MACCHIA (a cura di), *Teatro francese del Grande Secolo*, ERI, Milano 1960, pp. 65-124; RENÉ CHAR, *Poesia e Prosa*, cura e traduzione di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962; Id., *Fogli d'Ipos*, Einaudi, Torino 1968; Id., *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con prefazione di Jean Starobinski, e con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974; PIERRE CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, traduzione e appunti di lettura di Vittorio Sereni, con appunti di regia di Walter Pagliaro, Guanda, Milano 1979.

²² GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore, Milano 1999, p. 17.

²³ Per questo tema, si rimanda in particolare a GUIDO LUCCHINI, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici», II, 3, 55, 1987, pp. 391-408; LUISA PREVITERA, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire*, «Otto-Novecento», 11, 1987, pp. 29-42; e al volume monografico di ALFREDO LUZI, *Introduzione a Sereni*, Laterza, Roma-Bari 1990.

²⁴ Incluso negli *Allegati* alla riedizione postuma de *Gli immediati dintorni* (1983, cit.), esso era stato inviato in visione a Giovanni Raboni, via lettera, nel 1980. Per questo riferimento e gli altri, si rimanda al lavoro critico di Giulia Raboni: VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 259 (per la poesia) e p. 470 (per i dettagli bibliografici).

²⁵ Si rimanda qui alla nota 14.

Sereni al fronte e la successiva prigionia, sono verosimilmente da escludere gli anni propriamente bellici, ovvero quelli compresi tra la fine del 1939 e la primavera del 1945.²⁶

E gli anni successivi sembrano essere proprio quelli nodali, per la datazione del nostro testo, anche in virtù di altre considerazioni. Se di Apollinaire Sereni si era, stando alla dichiarazione fatta a Parronchi, invaghito in un momento di poco precedente l'estate del 1946, risale già all'anno successivo la prima, sia pur fulminea citazione non a una qualunque poesia dell'autore francese, ma proprio alla qui travagliata *Jolie Rousse*: nel testo intitolato *Esperienza della poesia*, datato appunto 1947, compare una citazione dal verso 30, «(“Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés” diceva Apollinaire)»:²⁷ esposto in originale, questo scampolo della poesia il cui germe traduttorio è testimoniato in *Immagine* ci porterebbe a ipotizzare come contemporaneo, o forse di poco successivo, l'instillazione dello stesso.

Ulteriore riflessione, e di simile portata, ci viene dal saggio di poco successivo – datato 1952 – intitolato *La vocazione della gioia*, dove trovano posto altri due versi apollinairiani che sarebbero stati successivamente tradotti. Citati anche in *Immagine*, essi aprono la poesia intitolata *Un oiseau chante* e anche lì, come qui, sono in originale: «“Un oiseau chante ne sais où | c'est je crois ton âme qui veille” aveva cantato Apollinaire».²⁸

Le letture collaterali di Sereni, evocate qua e là nelle sue riflessioni critiche, sembrano pure ricondurre a quegli anni: è il caso della citazione dei nomi dei surrealisti, di cui due su tre – precisamente, Paul Eluard e Max Jacob, sono menzionati in altrettanti pareri di lettura, rispettivamente del 1952 e del 1953.²⁹

Infine, se seguiamo la pista della mancata traduzione in *Immagine* del *Pont Mirabeau*, il *terminus ante quem* da porre è il 1957, data di certo incompatibile con la prima ipotesi di interpretazione – quella metaforica – dell'accenno temporale succitato.

Ecco quindi che si delinea la fase della produzione sereniana cui questo testo potrebbe risalire: verosimilmente precedente il 1957, *Immagine* potrebbe essere stato uno dei primi scritti critici di quegli anni post bellici, da ricondurre al biennio compreso tra la seconda metà del 1945 e la fine del 1947. L'autore, com'è noto ancora costretto al «si-

²⁶ Come segnala la *Nota biografica* in Id., *Poesie*, cit., pp. CVIII-CXI), Sereni viene richiamato al fronte come sottotenente di fanteria nell'estate del 1939. I suoi congedi successivi sono brevi e movimenti, fino all'imprigionamento e al trasferimento, prima in Sicilia e poi in Algeria, nel luglio del 1943.

²⁷ Poi edito in Id., *Gli immediati dintorni*, ora in Id., *Poesie e prose*, pp. 581-584; qui p. 582.

²⁸ Come sopra, ora ivi, pp. 839-845; qui p. 844.

²⁹ Paul Eluard (1895-1952) è evocato da Sereni, tra gli altri luoghi, nel testo critico intitolato *La vocazione della gioia* (datato 1952, pubblicato in VITTORIO SERENI, *Letture preliminari*, cit.; ora in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 841). Max Jacob (1876-1944) è invece citato in un parere di lettura del 1953 sulla poesia di Stefano Terra (1917-1986), come termine di confronto con il lavoro di Jacques Prévert, e affiancato proprio ad Apollinaire (cfr. Id., *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Aragno, Torino 2011, p. 183).

lenzio creativo»³⁰ che sarebbe finito solo molti anni dopo, nella Seconda guerra ancora *insabbiato*, ne parla come se questa fosse ancora in corso, e si rivolge a uno dei cantori della prima, Apollinaire, per cominciare a cercare le parole.

Altri accenni al contesto bellico fanno ugualmente propendere, pur senza risultare dirimenti, nella direzione dell’ipotesi di interpretazione letterale della datazione del testo. La «vita della prima linea», non avrebbe secondo Sereni «trovato accenti poetici più precisi e diretti che nei versi di Apollinaire»: però «fatta eccezione per il nostro Ungaretti». All’accenno a *Il porto sepolto*, chiaramente e in ogni caso pertinente in un discorso sulla Prima guerra mondiale – quale che sia il periodo di redazione del discorso stesso – si accompagna una possibile allusione a un testo successivamente dimenticato, ovvero la «sagra di Santa Gorizia» che, oltre ad essere un’espressione comune, dà anche il titolo a un romanzo di Vittorio Locchi del 1917.³¹

Infine, l’idea di patrimonio culturale comune che emerge da questo testo sereniano ricorda quella coincidente con gli anni della Seconda guerra e quelli immediatamente successivi, che sono poi quelli compresi tra *Frontiera* e il *Diario d’Algeria*: l’esordio che connota Apollinaire come «polacco d’origine, nato a Roma ma francese d’elezione e in ogni caso poeta europeo», non può non far pensare a quella che Remo Pagnanelli ha definito, per quegli anni, «la consistenza fisica, il peso terrestre dell’Europa in Sereni».³² Un’Europa fisica come fisico è, nelle parole di questo giovane Sereni lettore e citatore in lingua straniera, così precocemente *francesista*, il «senso terrestre di Apollinaire [...] quest’invito di credere alla terra, [...] questa sua tenace illusione di vedere, sulla terra, il volto della felicità e della verità». Un’Europa di verità in tanto sfacelo e quindi, seppur non pacificamente, identitaria; una *terra*, come scrive Martina Di Nardo analizzando *Frontiera*, che «assorbe e incarna la dicotomia dialettica tra appartenenza e non-appartenenza [...] l’appartenenza a metà inerisce tanto il qui quanto l’altrove, intorbida d’inquietudine il precario legame con il presente quanto il funesto ma inderogabile rapporto con il futuro».³³ Perché in effetti, per dirla ancora con Apollinaire, nella voce italiana che Sereni gli avrebbe dato integralmente solo molti anni dopo, «La vita è variabile tal quale l’Euripo».³⁴

³⁰ Si cita qui il titolo di una celebre prosa edita ne *Gli immediati dintorni*, ora in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 625-628. L’accenno di seguito allude al celebre verso «Vado a dannarmi a insabbiarmi per anni» che chiude la poesia *Italiano in Grecia* (in Id., *Diario d’Algeria*, Vallecchi, Firenze 1947 [ora in Id., *Poesie*, 1995, cit., p. 63]).

³¹ L’Eroica, La Spezia 1917. Purtroppo, allo stato attuale della catalogazione del fondo librario d’autore, non siamo in grado di stabilire se un esemplare di questo libro sia o no stato posseduto da Sereni.

³² REMO PAGNANELLI, *La ripetizione dell’esistere. Lettura dell’opera poetica di Vittorio Sereni*, All’insieme del pesce d’oro, Milano 1980, p. 22.

³³ MARTINA DI NARDO, *L’Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia*, in GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 23-53; si cita qui da p. 25.

³⁴ L’originale recita: «La vie est variable aussi bien que l’Euripe». È il verso n. 2 della poesia *Le voyageur* (*Il viaggiatore*), per cui si veda, qui di seguito, la nota 45.

Immagine di Guillaume Apollinaire³⁵

Ecco davanti a voi un uomo pieno di senso, che sa della vita e della morte quello che
[un vivo può sapere;
uno che ha provato i dolori e le gioie dell'amore, imposto a volte le proprie idee;
uno che conosce parecchi idiomi³⁶; che ha discretamente viaggiato, visto la guerra
[in³⁷ artiglieria e in³⁸ fanteria;
che è stato ferito alla testa, cloroformizzato e trapanato;
uno che ha perso gli amici migliori nella lotta tremenda...³⁹

È il ritratto che il poeta Guillaume Apollinaire, polacco d'origine, nato a Roma ma francese d'elezione e in ogni caso poeta europeo, ci ha lasciato di sé, e in parte di una generazione, prima di morire dei mali della guerra e del dopoguerra... Io non so quante altre parole, nate da una esperienza non meno cruenta di quella che ancora viviamo, possano oggi soccorreroci, a più di vent'anni di distanza, con uguale forza di persuasione, semplice e complessa a un tempo: semplice perché parla con la voce della poesia, complessa di tutti i motivi che quella poesia hanno generato.

C'è un modo – è sperabile – di leggere versi che può essere di tutti, un terreno deve pure esistere sul quale i cosiddetti iniziati possono trovare l'accordo con quelli che iniziati non sono. O almeno esistono poeti che permettono un tale accordo. È strano, ma consolante, che a distanza di anni sia proprio Apollinaire a proporci una lettura così libera da ogni pretesto letterario o di gusto o troppo specificamente culturale. Se è concesso di abbandonare per un poco ogni intento esclusivamente critico e di considerare un testo poetico per la suggestione umana che questo procura, per l'aiuto provvisorio o duraturo che può dare al vivere, Apollinaire può essere oggi quel testo. Un testo che

³⁵ Per i dettagli documentari, si veda la nota 5. Si precisano qui i criteri di trascrizione adottati. Sereni sembra essere tornato sul testo dattiloscritto con una sola campagna correttoria, realizzata a penna nera. Le aggiunte, per lo più di natura ortografica, sono state integrate senza ulteriore precisazione; è invece denunciata in nota, in caso di variante sostitutiva, la precedente cassata. La suddivisione in versi è restituita con il suo equivalente grafico.

³⁶ Variante sostitutiva, a penna, di «favelle».

³⁷ Variante sostitutiva, a penna, di «nell'».

³⁸ Variante sostitutiva, a penna, di «nella».

³⁹ È l'incipit della poesia *La jolie rousse* (GUILLAUME APOLLINAIRE, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Mercure de France, Paris 1918), citata anche oltre. Si tratta della prima versione sereniana oggi nota di questa poesia. Un'altra redazione, molto diversa, uscirà nella prima rosa d'autore a sua cura: *Otto poesie*, traduzione di Vittorio Sereni, «Almanacco dello Specchio», VIII, 1979, pp. 36-55 (in particolare pp. 52-55); la stessa poesia è poi inclusa, con varianti traduttive ulteriori, nella plaquette GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, cit., pp. 76-81. Non è tra quelle selezionate per la rosa apollinairiana destinata all'autoantologia, VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, cit. L'ultima versione (Scheiwiller, Milano 1980) è ora ripubblicata in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Canzoni per le sirene*, traduzioni di Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi, a cura di Maurizio Cucchi, Mondadori, Milano 2018, pp. 196-201. Delle versioni sereniane oggi note, questa è certamente la più antica; essa presenta, inoltre, dei tagli (non segnalati) rispetto all'originale d'autore.

è anche un testamento da aprire di nuovo se gli anni e le esperienze non sono bastati a renderlo effettivo. Ascoltate dunque queste altre parole tratte dai versi della *Jolie Rousse* e deliberatamente sottratte all’incanto dell’originale francese:

Io giudico questo lungo dibattito della tradizione e dell’invenzione, dell’Ordine, dell’Avventura.

Voi che avete la bocca fatta a immagine della bocca di Dio, state indulgenti nel paragonare a quelli che furono la perfezione dell’ordine noi che dovunque cerchiamo l’avventura.

Non siamo vostri nemici, vogliamo aprirci regioni vaste e strane ove il mistero fiorente s’offre a chi vuol coglierlo – e fuochi nuovi di colori mai visti; mille fantasmi imponderabili a cui occorre dare una realtà.

Noi vogliamo esplorare la bontà, contrada enorme in cui tutto quanto si tace, dove il tempo si può scacciare o resuscitare.

Pietà per noi
che combattiamo sempre alle frontiere
dell’illimitato e dell’avvenire.

Pietà pei nostri errori, pietà pei nostri peccati

Si può osservare di passaggio che più di un credo dell’arte cubista è contenuto in queste parole; e di qui, anche, potrebbe iniziare un discorso su quanto venne poi, sul surrealismo e su Paul Eluard; si potrebbero fare dei nomi: Salmon, Jacob. Cose e nomi che gli informati sanno a memoria; che rimangono ostici o sospetti a tutti gli altri.

Torniamo dunque alle nude⁴⁰ parole di Apollinaire e diciamo subito che questa «longue querelle de la tradition et de l’invention – de l’Ordre de l’Aventure»⁴¹ non si è affatto composta in noi e fuori di noi, che essa agita oscuramente il fondo dei nostri giorni. E diciamo anche che qui non si tratta di una disputa puramente artistica o addirittura formale; che essa investe tutto quanto di noi, i nostri gesti, i nostri discorsi, il nostro modo di essere sulla terra e in mezzo agli altri. Tradizione e Ordine contro cui Invenzione e Avventura combattono,⁴² non sono più che la maschera o il pretesto del nostro egoismo, delle nostre più inerti abitudini di vita; fanno appello a una ragione che è appena senso comune e stanco accomodamento. Né, d’altra parte, il nostro prender posizione per l’al-

⁴⁰ Variante sostitutiva, a penna, di «mute».

⁴¹ Il testo originale recita «de l’Ordre et de l’Aventure» (corsivo mio).

⁴² Tanto più interessante risulta il focus che Sereni fa su questo binomio apollinairiano, solo apparentemente manicheo, quando si scopre che il primo titolo della raccolta *Calligrammes* sarebbe stato, nelle iniziali intenzioni dell’autore, «L’Ordre et la Raison»; titolo pensato per la prima pubblicazione su rivista e poi, già sul manoscritto, cassato e sostituito con quello poi edito. Si traggono queste informazioni dalle note bibliografiche all’edizione GUILLAUME APOLLINAIRE, *Oeuvres poétiques, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin*, Gallimard, Paris 1965, p. 1119. Come si legge nello stesso luogo, la prima pubblicazione su rivista avvenne su «L’Éventail», 5, il 15 marzo 1918.

tro termine del dibattito esclude la condanna di quanto – innovazione o avventura – sia a sua volta diventato giustificazione facile o brutale, violenza o ipocrisia.

Dice ancora Apollinaire (e questi versi non saprei citarli se non nell'originale):

Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la Raison ardente⁴³

Di una ragione ardente – aggiungiamo noi sottolineando – ardente di tutti gli spunti dell'invenzione e dell'avventura, di una ragione perfettamente opposta all'altra, smorta e abusata. E dunque un ordine ancora; ma un ordine che nasca sinceramente dall'intensità e dall'esperienza; non un intervento o una regola freddamente imposti dall'esterno.

L'accento più forte cade così sull'impegno umano, sul senso terrestre di Apollinaire. Con un'indicazione forse un po' sbrigativa – ma spero significativa – direi che il valore essenziale del suo ammonimento sta in quest'invito di credere alla terra, in questa sua tenace illusione di vedere, sulla terra, il volto della felicità e della verità:

Nous voulons explorer la bonté contrée énorme⁴⁴

È poesia polemica senza essere meno poesia per questo; e tanto più poesia e persuasione quanto meno risponde a un programma e quanto più si commisura all'esperienza individuale.

È anche il punto di estrema consapevolezza di sé e delle cose del mondo nel giro dell'orizzonte sensibile. Alle soglie dell'estate che non avrebbe vissuto, Apollinaire, trovava, per quel singolare destino che è proprio di certi morituri, l'equivalente esplicito di tutto quanto era implicito nei moti felici dell'istinto, nelle intuizioni del tempo giovanile e lo fissava in parole non caduche. Anziché negare, per rifugiarsi nella sfera del sogno, gli oggetti e le creature della vicenda terrestre, nei loro aspetti aspri o sconfortanti, li assocendava fino a che le loro segrete possibilità si dispiegassero e ne venisse in luce la parte valida e memorabile. La sua stessa tristezza era sempre stata fervida e attiva; era piuttosto un'ostinazione a rompere l'ordine opaco nel quale l'esistenza si presenta il più delle volte:

Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant
Aprite questa porta a cui batto piangendo⁴⁵

⁴³ Si tratta ancora di versi tratti da *La jolie rousse* (vv. 31-33; cfr. qui la nota 39), questi perfettamente corrispondenti all'originale.

⁴⁴ Ancora da *La jolie rousse* (vv. 26).

⁴⁵ È il verso incipitario della poesia *Le voyageur (Il viaggiatore)*, edita in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcools : poèmes* (1898-1913), Mercure de France, Paris 1913. Sereni pubblicherà una traduzione del componimento in tutte le edizioni apollinairiane successive: in Id., *Otto poesie*, cit., pp. 36-41; in Id., *Eravamo da poco intanto nati*, cit., pp. 14-19, fino a Id., *Il musicante di Saint-Merry*, cit., pp. 444-449. Anche questa è ora ripubblicata in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Canzoni per le sirene*, cit., pp. 84-89.

Può essere un verso emblematico di tutto Apollinaire. Tutto questo spiega com’egli fosse affascinato dagli aspetti della civiltà meccanica: i corsi, le stazioni, i rimorchiatori, i ponti sulla Senna, i baracconi delle fiere. Mondo frammentario ed enigmatico, inserito nella vecchia natura. Ma anziché rifuggirne lo scrutava ed interrogava, presago della nuova bellezza che ne sarebbe uscita: un lungo, inebriante romanzo ancora tutto da scrivere, popolato di quei mille imponderabili fantasmi cui bisognava dare una realtà:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

5 Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure⁴⁶

Un’applicazione così appassionata, un intervento così amoroso sulla materia variabile e sconvolta del tempo umano doveva dare la sua prova più alta di fronte alle vicende della guerra. Fatta eccezione per il nostro Ungaretti⁴⁷ – ma si tratta di un’altra esperienza – non credo che la vita della prima linea e della trincea abbia trovato accenti poetici più precisi e diretti che nei versi di Apollinaire. Ma non si deve equivocare: nessuna epicità, nessun elogio del massacro, nessuna sagra di Santa Gorizia.⁴⁸ Se mai, è da notare qualche osservazione scanzonata:

Ah Dieu ! que la guerre est jolie⁴⁹

o il confronto nostalgico con le guerre d’altri tempi:

Où sont-ils ces beaux militaires
Soldats passés Où sont les guerres
Où sont les guerres d’autrefois.⁵⁰

⁴⁶ *Le Pont Mirabeau*, di cui si citano i primi sei versi, era stato incluso nell’edizione del 1913. Si tratta, come si è detto nell’introduzione, del primo componimento apollinaireo di cui Sereni pubblica una traduzione. Lo stesso autore pubblicherà molti anni dopo un’altra versione del componimento, in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, cit., pp. 8-11, e ne invierà una anche per Id., *Alcools*, a cura di Sergio Zoppi, cit.; l’ultima redazione è inclusa in VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., pp. 440-443. È ora ripubblicata in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Canzoni per le sirene*, cit., pp. 44-47.

⁴⁷ Sereni fa riferimento, naturalmente, a GIUSEPPE UNGARETTI, *L’allegria*, Novissima, Roma 1936, e in particolare alla sezione precedentemente edita in plaque: Id., *Il porto sepolto*, Stabilimento tipografico friulano, Udine 1916. Dopo successive riedizioni, l’opera è ora consultabile in Id., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Mondadori, Milano 2009.

⁴⁸ Il poeta allude forse a VITTORIO LOCCHI, *La sagra di Santa Gorizia*, L’Eroica, La Spezia 1917.

⁴⁹ L’autore cita qui un componimento da lui non tradotto, ovvero *L’Adieu du cavalier*, edito in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Calligrammes*, cit.

⁵⁰ Si tratta degli ultimi tre versi della poesia *C'est Lou qu'on la nommait*, edita in Id., *Calligrammes*,

Così, accertato il rifiuto della guerra in quanto brutalità e negatività, resta da vedere la perenne metamorfosi cui il poeta sottoponeva l'orrida materia costituita dalla lotta tra gli uomini. Nient'altro che un'avventura poetica di più, come ai bei tempi di Montmartre e di Auteuil; che tuttavia egli affrontava, in questo caso, con la disperata volontà di sciogliere il groviglio e di mantenere il contatto coi valori creativi dell'esistenza. Per questo, la quota da prendere d'assalto diventava oggetto d'amore, s'identificava con l'amore lasciato nelle retrovie:

Mon désir est la région qui est devant moi
Derrière les lignes boches
Mon désir est aussi derrière moi
Après la zone des armées⁵¹

Parrebbe un'esperienza d'eccezione, un altro esercizio compiaciuto e ristretto alla presunzione della novità artistica. Ma Apollinaire è andato oltre: senza rinunciare a nulla della propria ricerca, spesso complicata da un calcolo dell'intelligenza, egli ha parlato anche per l'ultimo soldato atterrito e nostalgico. E questo, lo si voglia o no, è sempre un segno della poesia. Come in questi versi, nei quali il canto di un uccello sembra sovrapporsi al rumore del combattimento e mutarne il senso sul filo di una musica consolante:

Un oiseau chante ne sais où
C'est je crois ton âme qui veille
Parmi tous les soldats d'un sou
Et l'oiseau charme mon oreille
5 Écoute il chante tendrement
Je ne sais pas sur quelle branche
Et partout il va me charmant
Nuit et jour semaine et dimanche

Mais que dire de cet oiseau
10 Que dire des métamorphoses
De l'âme en chant dans l'arbresseau
Du cœur en ciel du ciel en roses

cit. Nella traduzione, pubblicata in un'unica redazione e intitolata *La chiamavano Lu*, gli stessi versi diventeranno quattro: «Dove sono quei bei militari | Di una volta quei soldati | Dove le guerre | Dove le guerre dei tempi andati» (in Id., *Otto poesie*, cit., pp. 44-47; poi in Id., *Eramo da poco intanto nati*, cit., pp. 60-63). Non venne invece inclusa nell'autoantologia di VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, cit. È ora riedita in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Canzoni per le sirene*, cit., pp. 180-181.

⁵¹ Sono i versi incipitari di *Désir*, ancora tratto da GUILLAUME APOLLINAIRE, *Calligrammes*, cit.; Sereni tradurrà il componimento con il titolo *Voglia*, e lo includerà nella stessa versione in tutte le edizioni succitate: in Id., *Otto poesie*, cit., pp. 47-49; in Id., *Eramo da poco intanto nati*, cit., pp. 76-81; in VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., pp. 468-471. Ora lo si legge anche in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Canzoni per le sirene*, cit., pp. 184-187.

L'oiseau des soldats c'est l'amour
Et mon amour c'est une fille
15 La rose est moins parfaite et pour
Moi seul l'oiseau bleu s'égosille

Oiseau bleu comme le cœur bleu
De mon amour au cœur céleste
Ton chant si doux répète-le
20 À la mitrailleuse funeste

Qui claque à l'horizon et puis
Sont-ce les astres que l'on sème
Ainsi vont les jours et les nuits
Amour bleu comme est le cœur même⁵²

BIBLIOGRAFIA

- GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcools: poèmes (1898-1913)*, Mercure de France, Paris 1913.
- ID., *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Mercure de France, Paris 1918.
- ID, *Ombre de mon amour*, Pierre Cailler, Genève 1948.
- ID., *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1965.
- ID., *Eravamo da poco intanto nati*, a cura di Vittorio Sereni, Scheiwiller, Milano 1980.
- ID., *Alcools*, a cura di Sergio Zoppi, versioni a fronte di Giovanni Raboni e Vittorio Sereni, il Saggiatore, Milano 1981.
- ID., *Canzoni per le sirene*, traduzioni di Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi, a cura di Maurizio Cucchi, Mondadori, Milano 2018.

⁵² Sereni cita *Un oiseau chante* (ancora da ID., *Calligrammes*, cit.); lo tradurrà così in tutte le versioni edite: «Un uccello chissà dove canta | Sarà tra questi poveri soldati | La tua anima vegliante | E il mio orecchio quell'uccello incanta || Senti come tenero canta | Chi lo sa su che ramo | E ovunque cantando mi va | Notte e giorno festa e settimana || Ma che dire di quell'uccello | E di queste metamorfosi | Di anima in canto sull'alberello | Di cuore in cielo di cielo in rose || L'uccello dei soldati è l'amore | E una ragazza il mio amore | Perfetta più della rosa e per me | Solo l'uccello blu si sgola || Uccello blu come l'azzurro cuore | Del mio amore dal cuore celeste | Il tenero canto ripetilo alla | Mitragliatrice funesta | Che schioccia all'orizzonte e poi | Sono astri a profusione | Così le notti se ne vanno e i giorni | Amore azzurro come l'azzurro cuore» (in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Otto poesie*, cit., pp. 50-53; in ID., *Eravamo da poco intanto nati*, cit., pp. 72-75; VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., pp. 474-475; ora in ID., *Canzoni per le sirene*, cit., pp. 192-195).

- ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, con prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 1994.
- GIANCARLO BUZZI, *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni*, «Concertino», 1, 1, 1992, pp. 39-47.
- RENÉ CHAR, *Poesia e Prosa*, cura e traduzione di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962.
- ID., *Fogli d'Ipnos*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968.
- ID., *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con prefazione di Jena Starobinski, e con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974.
- BARBARA COLLI, GIULIA RABONI (a cura di), *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, Feltrinelli, Milano 2004.
- DAVIDE COLOSSI, *Primi appunti sulla lingua del Sereni critico*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 281-290.
- PIERRE CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, traduzione e appunti di lettura di Vittorio Sereni, con appunti di regia di Walter Pagliaro, Guanda, Milano 1979.
- GIULIANA DI FEBO-SEVERO, *Supporti del poeta e traduttore: di alcuni testi francesi nella biblioteca di Vittorio Sereni*, Atti del Congresso Internazionale GENESIS 2024: *Constants and Variants in Genetic Criticism*, AMS Acta, 2025 (in corso di pubblicazione).
- MARTINA DI NARDO, *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia*, in GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 23-53.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore, Milano 1999.
- FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.
- JULIEN GREEN, *Leviatan*, unica traduzione autorizzata dal francese di Vittorio Sereni, con otto illustrazioni di Fabrizio Clerici, Mondadori, Milano 1946, poi con un saggio introduttivo di Walter Benjamin, Longanesi, Milano 1986, poi con introduzione di Giorgio Montefoschi, Guanda, Milano 2021.
- VITTORIO LOCCHI, *La sagra di Santa Gorizia*, L'Eroica, La Spezia 1917.
- GUIDO LUCCHINI, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici», II, 3, 55, 1987, pp. 391-408.
- ALFREDO LUZI, *Introduzione a Sereni*, Laterza, Roma-Bari 1990.

REMO PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1980.

LUISA PREVITERA, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire*, «Otto-Novecento», 11, 1987, pp. 29-42.

JEAN ROTROU, *Laura perseguitata*, traduzione di Vittorio Sereni, in GIOVANNI MACCHIA (a cura di), *Teatro francese del Grande Secolo*, ERI, Milano 1960, pp. 65-124.

VITTORIO SERENI, *Frontiera. 1935-1940*, Corrente, Milano 1941, poi con il titolo *Poesie*, Vallecchi, Firenze, 1942, ora in Id., *Poesie*, ed. critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 3-53.

ID., *Diario d'Algeria*, Vallecchi, Firenze 1947, poi Mondadori, Milano 1965, ora in ID., *Poesie*, ed. critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 55-98.

ID., *Gli immediati dintorni*, il Saggiatore, Milano 1962, poi in un'edizione ampliata con il titolo *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di Maria Teresa Sereni, il Saggiatore, Milano, 1983.

ID., *Letture preliminari*, Antenore, Padova 1973.

ID., *Il musicante di Saint-Merry: e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981.

ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

ID., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.

ID., *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Aragno, Torino 2011.

ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013.

GIUSEPPE UNGARETTI, *Il porto sepolto*, Stabilimento tipografico friulano, Udine 1916.

ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Mondadori, Milano 2009.

PAUL VALÉRY, *Eupalinos*, preceduto da *L'anima e la danza* e seguito da *Dialogo dell'albero*, unica traduzione autorizzata di Vittorio Sereni, introduzione di Enzo Paci, Mondadori, Milano 1947, poi con il titolo *Tre dialoghi*, e con uno scritto di Giuseppe Conte, Einaudi, Torino 1990.

Giuliana Di Febo-Severo
VITTORIO SERENI “FRANCESISTA”

SITOGRAFIA

<https://www.archiviovittoriosereni.it/contenuti-biblioteca/> (u.c. 06.07.2025)



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

© Giuliana Di Febo-Severo

DA UN TESTO A UN ALTRO

Edoardo Esposito

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000 0003 2414 6488

ABSTRACT IT

Il saggio prende in considerazione una poesia di William Carlos Williams e la traduzione che ne diede Vittorio Sereni, interrogandosi sulle ragioni delle affinità e diversità esistenti fra i due autori e su ciò che il testo italiano riesce o meno a restituire dell'originale: che dalla cupa e amara atmosfera dei primi versi volge infine al riconoscimento di come la poesia abbia le sue radici legate a quelle stesse del dolore.

PAROLE CHIAVE

Poesia; Traduzione; Interpretazione; William Carlos Williams; Vittorio Sereni.

TITLE

From One Text to Another

ABSTRACT ENG

The essay takes into consideration a poem by William Carlos Williams and the translation given by Vittorio Sereni, questioning the reasons for the affinities and differences existing between the two authors and what the 'Italian' text manages or fails to convey of the original: from the dark and bitter atmosphere of the first verses it finally turns to the recognition of how poetry has its roots linked to those of pain.

KEYWORDS

Poem; Translation; Interpretation; William Carlos Williams; Vittorio Sereni.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Edoardo Esposito, già docente di Letterature comparate e di Teoria della letteratura presso l'Università degli studi di Milano, ha svolto attività di ricerca sia sul piano teorico-metodologico, sia su quello storico e filologico. Fra le sue opere, *Metrica e poesia del Novecento* (1992), *Il verso: forme e teoria* (2003), *Elio Vittorini. Utopia e scrittura* (2011), *Lettura della poesia di Vittorio Sereni* (2015), *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre* (2018).

Anche le traduzioni diventano, in un poeta, parte della sua stessa poesia, e spesso è dal lavoro di traduzione che la poetica di un autore riceve conferme o correzioni che lo aiutano a trovare una voce saldamente sua. Ciò è particolarmente vero per Sereni nel confronto che egli attua con due poeti assai dissimili fra loro – e da lui – tra il 1957 e il 1959: René Char e William Carlos Williams, ai quali tornerà più volte nel suo lavoro del dopoguerra.

Nel caso di Char e dei suoi *Feuillets d'Hypnos*¹ Sereni doveva sentirsi stimolato (oltre che dalla materia resistenziale che gli permetteva di avvicinarsi, e sia pure per interposta persona, a quell'esperienza che – avrebbe detto – «ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre»)² dal suo linguaggio teso e misuratissimo, lavorato come un cristallo e denso di figurazione; all'opposto lo attirava in Williams la pacata osservazione delle cose e l'assunzione della cronaca o dello spettacolo del mondo a soggetto di un discorso che mancava assolutamente di una «discriminazione di base tra “poetico” e “non poetico”» e che gli consentiva «più piena adesione [...] ai suggerimenti dell'esistenza».³ Così dalla prosa dei *Feuillets* Sereni sarà spinto a misurarsi in seguito anche sul lavoro in versi di Char, approfondendo la valenza del suo linguaggio ieratico, simbolico, a volte sentenzioso, carico di valenze inespresse; e ne darà conto nella scelta operata con il volume del 1974 *Ritorno Sopramonte*.⁴ Williams rafforza invece Sereni sulla strada di un discorso inclusivo, che non teme di affrontare e nominare la normalità del quotidiano e di soffermarvisi, anche se la formazione cui hanno contribuito Ungaretti e Montale non consente alla sua poesia di distendersi e magari cedere a quel tanto di fluviale che è nelle scelte di scrittura del poeta americano.

Il proposito di tradurre, del resto, può nascere da un intento di emulazione o di competizione, da una specie di appassionata scommessa del traduttore con sé medesimo sul testo preso di mira, oggetto in sé compatto, sulle prime non scalabile né penetrabile, o per la sua apparente perfezione o per la suggestività disperante o per la sua stessa oscurezza, tuttavia rotta da lampi, disseminata di scaglie di particolare richiamo e splendore, o anche solo di luci familiari o allettanti in sé; vere e proprie vie d'accesso invitanti e alla fine persuasive circa l'arrendevolezza e la fruibilità dell'insieme.⁵

Proprio un intento e una scommessa di questo tipo hanno forse mosso Sereni nella scelta di portare in italiano una delle poesie di più ardua interpretazione dei *Collected*

¹ Cfr. RENÉ CHAR, *Fogli d'Ipnos. 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968; la traduzione di Sereni era presente già in RENÉ CHAR, *Poesia e prosa*, a cura di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962.

² Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983, p. 64.

³ Sono parole di Sereni nella prefazione a WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961.

⁴ RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1974.

⁵ Così Sereni in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, cit., p. 14.

Earlier Poems di Williams, *These*, poesia che è presente fra le prime sue traduzioni del poeta americano, nonché ripresa nel volume *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, pubblicato da Sereni nel 1981 e che raccoglie una scelta significativa del suo lavoro di traduttore.⁶ Ne riproponiamo qui il testo:

	These	Queste sono
	are the desolate, dark weeks when nature in its barrenness equals the stupidity of man.	le desolate cupe settimane quando la natura, arida, eguaglia l'umana vacuità.
5	The year plunges into night and the heart plunges lower than night	L'anno affonda nella notte, ma più giù che la notte il cuore affonda fino a una vuota plaga corsa e corsa dal vento senza luce di sole stelle o luna.
	to an empty, windswept place without sun, stars or moon but a peculiar light as of thought	Solo è una luce, come di pensiero, e tetro un fuoco ne serpeggia, mulinante, che freddo avvampa infine in consapevolezza di nulla che si conosca e non è solitudine nemmeno – anche uno spettro lo si abbraccerebbe –
10	that spins a dark fire – whirling upon itself until, in the cold, it kindles	vuoto, disperazione... (e chi geme, chi sibila...) tra i lampi
	to make a man aware of nothing that he knows, not loneliness itself – Not a ghost but	e i tuoni di guerra: case che oltre il pensabile hanno fredde le stanze, partita la gente che amammo e vuoti, i letti umidi i divani, le poltrone deserte.
15	would be embraced – emptiness despair – (They whine and whistle) among	Nascondile queste cose dove ti pare, che mettano radici via dalla memoria
	the flashes and booms of war; houses of whose rooms the cold is greater than can be thought,	
20		
	the people gone that we loved, the beds lying empty, the couches	
25		

⁶ Cito dalla nota d'autore di questo volume, pubblicato da Einaudi (1981, p. xi): «Cinque mie traduzioni con immagini di Sergio Dangelo erano apparse in un opuscolo di una collana di "immagini e testi" diretta da Roberto Sanesi per le Edizioni del Triangolo, Milano 1957. Le poesie *Adam*, *These*, *Dedication for a Plot of Ground* sono presenti in mia traduzione nell'antologia *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958».

	damp, the chairs unused –		e crescano lunghi da occhi
25	Hide it away somewhere out of mind, let it get to roots and grow, unrelated to jealous	30	ed orecchi gelosi, senza rapporto, sole.
	ears and eyes – for itself. In this mine they come to dig – all.	35	Tutti a questa miniera vengono a scavare. È questa la matrice
30	Is this the counterfoil to sweetest music? The source of poetry that seeing the clock stopped, says, The clock has stopped		della più dolce musica? La fonte di poesia che dice, se l'orologio è fermo, fermo è l'orologio che ieri scandiva gli attimi così sicuro?
35	that ticked yesterday so well? and hears the sound of lakewater splashing – that is now stone.		E battere ascolta il fiotto dell'acqua lacustre che ora è pietra.

Una lettura essenziale, condotta attraverso gli snodi grammaticali, ci mette anzitutto di fronte a una constatazione che è insieme dichiarazione, tesa a stabilire un parallelo tra la natura, nuda e sterile nel periodo invernale (quando «l'anno affonda nella notte») e l'ottusa vuotaggine (*stupidity*) dell'uomo, che incapace di comprendere e di agire lascia il suo cuore affondare nella notte stessa, sprofondare là (*an empty [...] place*) dove non c'è luce alcuna.

È un momento di amarezza e di sconforto, forse indotto proprio dalle riflessioni che il chiudersi dell'anno porta spesso con sé e in cui l'unico spiraglio (ma è un *dark fire*, un fuoco che non scalda e non allieva) è dato dal farsi strada di una consapevolezza negativa, quella della propria nullità e della solitudine in cui si è immersi, in una situazione sostanzialmente di guerra, dove non c'è che abbandono: «e vuoti, i letti umidi i divani, / le poltrone deserte».

Segue a questo sfogo di amarezza una sorta di scatto, il rifiuto di farsi schiacciare dall'angoscia, un'esortazione a non cedere alle immagini del vuoto, o almeno a rifiutarle, a spingerle via dalla memoria, a nasconderle dove metteranno radici ma senza che possano restare vive nella coscienza. E altro segue: perché questo luogo diventa immediatamente *mine*, miniera dove tutti andranno a scavare, come se dalla disperazione stessa si dovesse trarre infine *the sweetest music*, «la più dolce musica», la consapevolezza di un rapporto misterioso tra angoscia e desiderio, tra l'orologio «fermo» e quello che pure «ieri / scandiva gli attimi / così sicuro». E la domanda che il poeta si pone alla fine è insieme risposta all'iniziale senso di vuoto, giacché si osserva che proprio dal confronto con la memoria, del presente con il passato, si ricava la relatività delle nostre ansie e delle

nostre paure; si ricava la poesia, capace di far sentire in ciò che è solo dura «pietra», il rivivere dell’acqua corrente.

Poesia, dunque, come luogo dell’inconscio e della memoria inconsapevole? come momento che riaffiora nel presente dal passato (dal dimenticato, dal rimosso) a stabilire un contatto, un ricongiungimento che mostri una linea e che si proietti ad illuminare come una piccola scarica elettrica (un’epifania) il futuro (se non è troppo dire)? Sereni, che aveva parlato della propria poesia come tentativo di salvare «un momento o un luogo della propria esperienza»⁷ e poi di una riflessione che desse altra organicità (ma sto parafrasando) all’«emozione di partenza»⁸ nel segno di una «ricerca dell’identità»⁹ avrebbe forse consentito, almeno parzialmente, a un’ipotesi di questo genere. Certo non gli era estraneo, del momento messo in versi da Williams, il senso d’angoscia e di solitudine che vi aveva trovato espressione e che nei versi del *Diario d’Algeria* datati *Natale 1944* traspariva nell’accostamento quasi blasfemo tra il vino del «bicchiere di frodo» e il credo cattolico della transustanziazione:

Nel bicchiere di frodo
toccà presto il suo fondo
quest’allegria che vela la tristezza
in cresta dei tizzi sopiti
sbalzati a noi dal più lontano fuoco.
E sii tu oggi il Dio che si fa carne
lontananza per noi nell’ora oscura.¹⁰

Nemmeno possiamo ignorare che uno stato d’animo simile sia presente, in tutt’altra situazione e in un tempo non meno mutato, quando Sereni compone il trittico *Lavori in corso*, tanto che proprio due versi di *These* gli tornano alla memoria e gliene impongono la citazione, quasi come quelle «scaglie di particolare richiamo e splendore» che lui stesso aveva osservato come possano invitare ed essere appunto di stimolo alla traduzione di un testo:

Sarà che esistono vite come foglie morte –
la casa tra le acque
evidentemente in rovina
quella lebbra repressa dall'acciaio
quei ragnateli di suoni domestici di appena ieri
(*e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte*)
lasciala nel lampo del suo enigma
espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside Drive

⁷ Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, cit., p. 75.

⁸ Cfr. FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965, p. 144.

⁹ Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, cit., p. 131.

¹⁰ Cfr. ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 84.

non chiederti dove saranno mai finiti
non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio
(ma strano che uno ricordi solo questo di un'intera metropoli)¹¹

Ho detto “due versi” in riferimento sia al testo originale sia alla coppia endecasillabo più settenario che li scandisce nella traduzione e che nel nuovo testo sereniano vengono ricomposti in un unico verso lungo, nel quadro di un discorso di impianto descrittivo-rationativo ritmicamente molto sgranato e tutt’altro che raro nell’ultima produzione di Sereni. La sua versificazione, del resto, è sempre stata largamente libera, anche se nella traduzione che stiamo analizzando sono numericamente dominanti gli endecasillabi e i settenari sulle altre misure; è da notare, piuttosto, la varietà delle strofe che ne risultano e che liberamente ricompongono l’originaria scansione in terzetti: scansione per altro solo grafica (non sorretta da regolarità rimiche o ritmiche e contraddetta anzi continuamente dall’andamento sintattico) e che non manca di analoghe testimonianze nel vasto lavoro di Williams. Non fa bisogno di soffermarsi in proposito: già il *These* iniziale – dimostrativo isolato a titolo del componimento – è sintatticamente legato ai successivi tre versi, mentre nei terzetti successivi il senso corre dall’uno all’altro con frequenti enjambement, che sono particolarmente rilevati ai versi 15 e 18, dove aggettano tra una strofa e l’altra una congiunzione avversativa (*but*) e una preposizione come *among*; ancora, senza fermarsi sui vari altri casi, si guardi ai versi 14-15 (*loneliness | itself*) o ai versi 23-24 (*coaches | dump*); e, tra la terzultima e la penultima strofa, all’aggettivo superlativo *sweetest* separato dal sostantivo *music*.

Sereni, abituato forse al rapporto motivato che la tradizione italiana istituisce tra verso e strofa, e incline al più regolato corrispondersi della giacitura ritmica con quella sintattica che la sua stessa scrittura testimonia, non ritiene di dover seguire l’astratta e preordinata simmetria del poeta americano, e cerca piuttosto di aiutare, con la pausazione del discorso, la comprensione del senso, di per sé non facile nelle immagini, nelle metafore, nelle considerazioni e negli interrogativi che, in omaggio a una poetica di più scorciati e intuitivi rapporti, si susseguono.

Sarà piuttosto per altre suggestioni che la poesia di Williams avrà in generale presa su di lui, e prima di tutto in quanto «non è poesia di idee, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose (*no ideas / but in things*)», dalle cose osservate e dalla «proliferazione, per

¹¹ Ivi, p. 193. La poesia – qui ripresa solo nei versi iniziali – era nata dall’esperienza di un viaggio a New York e fu pubblicata in prima istanza su «Origine», Luxembourg 1969, pp. 26-36; cfr. quanto ne dice Sereni negli *Immediati dintorni*, cit., pp. 119-120: «Il ricordo più vivo che ho di New York – città di cui è facile dire che a prima vista è terrificante e che in un secondo momento entusiasma come sede ed emblema insostituibile di vitalità anche nel marcio, anche nella degradazione – è di una casa abbandonata di là dall’Hudson, un tempo residenza di qualche Gatsby tra gli anni Venti e Trenta: puntualmente mi appariva davanti come un’ossessione, un enigma di continuo riproposto nello scorimento del traffico lungo il Riverside Drive».

acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale)», senza preclusioni di sorta e semmai con la volontà di «sviluppare fin dove possibile la potenzialità della cosa, a portarne in luce tutto quanto è possibile cavarne e a darvi ulteriore figura e significato».¹² Ne sarà magari conseguenza quella proliferazione del discorso che è evidente nell'opera più articolata di Williams, *Paterson*, scritta tra il 1946 e il 1958 in cinque libri («Una poesia di normali proporzioni in partenza, un “poema” in arrivo»,¹³ ha osservato Sereni,) anche se non mancano nel suo lavoro componimenti che diremmo senz'altro lirici e che sono legati soprattutto alla sua fase di adesione all'Imagismo poundiano.¹⁴

Confessa in questo senso Sereni che, nelle due “fasi” del suo lavoro di traduzione,

sono stato molto più irrispettoso nella prima, quando il mio sforzo mirava quasi a convincere me stesso che Williams era un poeta e che amavo la sua poesia e quando così cercavo, volontariamente e involontariamente, di riportarlo a modi e misure che mi erano più familiari concedendo molto più di quanto ora non farei alle abitudini dell'orecchio, a intonazioni, mezzi, pieghe preesistenti in me. La sintassi stessa potrebbe essere chiamata in causa a questo riguardo e discussa. Diverso, più adeguato spero, l'atteggiamento adottato nella seconda fase. Era passato del tempo e Williams mi aveva pure insegnato qualcosa, a disfarmi, tra l'altro, di alcuni tic e di molte ubbie.¹⁵

Di questo insegnamento risente indubbiamente la scrittura degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*; occorre anche aggiungere che Sereni non si è mai sentito particolarmente legato alla questione letteraria dei “generi”; la scelta tra prosa e poesia, tra verso lungo e ragionativo o breve, ritmato, musicale, risponde all'esigenza di accordo interiore fra scrittura e situazione psicologica o emotiva, tanto che, a proposito di Char, ha in qualche caso messo in versi ciò che nello scrittore francese era prosa, e fosse anche prosa del tipo lirico e simbolico che pare aspirare a quell'innalzamento o scatto che porta proprio all'uso del verso.¹⁶ Pure, la tendenza a un linguaggio eletto e rarefatto quale gli anni Trenta dell'ermetismo additavano è viva in lui e durerà anche quando, proprio da Williams e dalla frequentazione degli stranieri in genere, avrà attinto una diversa scioltezza per la sua poesia, scioltezza o naturalezza che nella traduzione di cui ci stiamo occupando è ancora relativa: lo vediamo già nei primi versi, dove la *stupidity of man* diventa, con riso-

¹² Sono parole di Sereni nella prefazione a WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, cit., pp. 16-17.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ricordiamo, in questo senso, la presenza di Williams insieme con Aldington, Hilda Doolittle, Joyce, Ford Madox Ford nell'antologia del 1914 *Des Imagistes*, curata appunto da Pound.

¹⁵ Archivio Vittorio Sereni di Luino, Quaderno C: ms. cc. 3-9. Ricavo la citazione da SARA PESATORE, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di) *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 331-332.

¹⁶ Cfr. ad esempio RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte*, cit., pp. 145 e 207.

luzione in aggettivo del complemento di specificazione, e sua letteraria prolessi, «umana vacuità», dove la nobiltà del termine classico riscatta l'ottusità o stupidità di cui si accontenta la lingua comune (e di Williams). Lo vediamo subito dopo, e allo stesso modo, quando il corrente *place*, «luogo», diventa il non meno classico e anzi senz'altro latino e dantesco «plaga», che con felicissima soluzione Sereni ci dice «corsa e corsa dal vento», facendone sentire l'inospitalità che la rende *empty*, «vuota», assai più di quanto non dica la semplice aggettivazione *windswept*. Qui, naturalmente, agisce il poeta più che il traduttore, o piuttosto il traduttore-interprete che cerca nella nuova lingua di dare evidenza ai valori che egli sente impliciti nel testo, come quando l'aggettivo *dark* del primo e del decimo verso si differenzia, dando rilievo al senso morale del termine, in «cupe» nel primo caso e «tetro» nel secondo; mentre notiamo ancora, nell'espressione «tetro un fuoco ne serpeggia», il prevalere di un'articolazione sintatticamente e letterariamente marcata rispetto alla semplice dizione dell'originale *a peculiar light [...] that spins a dark fire* (e notiamo la scelta della voce verbale «serpeggia» per questo *spins*, che in inglese ricorre in espressioni come «filare, raccontare, ruotare, pescare»; e analogamente di «avvampa» per *kindles*, che vale correntemente «accendere, prendere fuoco»).

Maggiore adesione alla familiarità del linguaggio di Williams è nella resa di *somewhere* con «dove ti pare», e in generale nel procedere del testo verso la conclusione; dove pure si può sottolineare che l'orologio, che nell'originale di Williams *ticked yesterday so well*, con l'uso di un verbo onomatopeico e assolutamente popolare, passa ad una astratta, anche se non meno efficace, «scansione di attimi». Anche il «fiotto dell'acqua lacustre» intellettualizza lo *splashing* volgarizzato dai fumetti; ma qui è piuttosto da rilevare che il traduttore-interprete sembra scegliere, sia con lo stacco degli ultimi tre versi dalla strofa che li precede, sia con la maiuscola iniziale e la scelta del verbo «ascolta» (voce di invito che si intende qui come coniugata alla seconda persona, mentre l'inglese *hears* è alla terza e rimanda al soggetto *the source of poetry*) di parlare direttamente al lettore, trasformando l'interrogativo che Williams aveva voluto come conclusione della propria poesia nell'affermazione che vi si poteva intendere solo in potenza. Una forzatura del traduttore (ammesso che la lettura del testo che abbiamo fatto fin qui sia corretta),¹⁷ o piuttosto una sfumatura di segno positivo, un'apertura che – dicevamo – vi era comunque implicita? Tradurre è, ogni volta e di fatto, interpretare, e interpreti siamo a nostra volta noi lettori, soprattutto se ci troviamo di fronte non a un solo testo, ma a due, e se siamo consapevoli che, in una traduzione, ciò che ha senso non è rilevarne gli eventuali errori, ma goderne, per quanto possibile, in quanto reinvenzione poetica, e farsene “aiu-

¹⁷ L'interpretazione qui proposta appare autorizzata soprattutto dalle scelte grafiche che abbiamo già indicato come proprie del traduttore, e che fanno pensare a un'allocuzione analoga a quella della terz'ultima strofa («Nascondile queste cose...»), mentre l'originale non attua un analogo “stacco” e permette dunque di intendere *hears*, come già *says*, dipendente dal soggetto *the source of poetry*, come detto prima.

tare” verso un migliore apprezzamento dell’originale. Gli scarti che appunto rispetto all’originale si possono notare (il più elevato tono del discorso che, ad esempio, abbiamo sottolineato) valgono a comprendere le scelte esplicite e implicite che hanno accompagnato via via la composizione e ne hanno determinato il carattere, nel quadro storico letterario che ne era cornice e sostrato, nonché in relazione alla specifica situazione e stato d’animo dell’autore / dei due autori.

BIBLIOGRAFIA

FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965.

RENÉ CHAR, *Poesia e prosa*, a cura di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962.

ID., *Fogli d’Ipnos. 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968.

ID., *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Stalobinski, Mondadori, Milano 1974.

VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981.

ID., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983.

ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

SARA PESATORI, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 327-342.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961.



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

© Edoardo Esposito

TRA «IMPROVVISAZIONE» E «FUTURO POEMA».
PER UNA LETTURA INCROCIATA DE *GLI IMMEDIATI DINTORNI* E
IL MUSICANTE DI SAINT-MERRY

Silvia Riva

Università degli Studi di Milano
ORCID: 0000 0002 0100 0569

ABSTRACT IT

Questo contributo propone un'analisi delle scelte strutturali e traduttive che caratterizzano *Il musicante di Saint-Merry* di Vittorio Sereni, mettendone in luce le connessioni con la raccolta di prose *Gli immediati dintorni*. L'indagine si sviluppa con una duplice consapevolezza: da un lato, la natura instabile della seconda parte di *Gli immediati dintorni*, soggetta a continui rimaneggiamenti; dall'altro, l'avvertimento dello stesso Sereni circa il rischio di ridurre la poesia a terreno di confronto teorico, a scapito del rapporto autentico tra autore e lettore. Senza pretese di sistematizzazione teorica, lo studio si configura come una riflessione laterale, incentrata sul perché più che sul come delle scelte traduttive che scandiscono un diario parallelo, indagando gli effetti d'eco tra i due volumi. L'obiettivo è esplorare quel margine incerto tra memoria e revisione, mediazione e riscrittura, in cui risiede la “verità” testuale di queste opere.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; Rapporto poesia-prosa; Diarismo; Strategie traduttive; Risonanza intertestuale.

TITLE

Between «Improvisation» and «a Poem Yet to Be Written»: A Cross-Reading of *Gli immediati dintorni* and *Il musicante di Saint-Merry*

ABSTRACT ENG

This study analyzes the structural and translational choices in Vittorio Sereni's *Il musicante di Saint-Merry*, probing its connections with the prose collection *Gli immediati dintorni*. The investigation unfolds through a dual awareness: first, by acknowledging the textual instability of *Gli immediati dintorni*'s second part – a site of perpetual authorial revision; second, by heeding Sereni's own caution against reducing poetry to a mere theoretical battleground, which would compromise the authentic author-reader dynamic. Disavowing theoretical systematization – a stance particularly apt for Sereni's resistant poetics – this essay adopts a lateral approach. It prioritizes the why over the how of translational decisions that trace what might be termed a “parallel diary”, while mapping the intertextual echoes between the two works. Ultimately, it aims to illuminate that liminal space where memory and revision, mediation and rewriting converge the very locus of these texts' textual “truth”.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; Poetry-prose dialogue; Diary as Discourse; Translational Strategies; Intertextual.

Silvia Riva, *Tra «improvvisazione» e «futuro poema». Per una lettura incrociata de “Gli immediati dintorni” e “Il musicante di Saint-Merry”*, *inOpera*, III, 4, luglio 2025, pp. 76-103.

DOI: 10.54103/inopera/29377

Silvia Riva
TRA «IMPROVVISAZIONE» E «FUTURO POEMA»

BIO-BIBLIOGRAFIA

Silvia Riva è docente di Letteratura francese contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi studi si concentrano sulla poesia francese contemporanea, con pubblicazioni dedicate a Francis Ponge, Yves Bonnefoy e Brice Bonfanti. È una delle maggiori studiosse di Dominique Fourcade, di cui ha curato la monografia *Dominique Fourcade: chorégraphies poétiques* (Mimesis, Milano 2016) e tradotto la raccolta *Tout arrive* con il titolo *Tutto accade* (La Vita Felice, Milano 2012). Nell'ambito degli studi comparati italo-francesi, si segnala in particolare il suo contributo «*Mon enfant à nous tous*»: *Dante nella poesia francese*.

Nell'appendice dell'edizione de *Gli Immediati dintorni. Primi e secondi*,¹ intitolata *Dovuto a Montale*, separata dal «diario intermittente»² e forse nemmeno prevista da Vittorio Sereni,³ il poeta luinese esplicita l'accettazione del suo ruolo di «testimone» non solo alla fine del suo percorso, ma anche ai suoi albori. Per darne conto, parte dalla visione in lontananza degli amati luoghi lacustri, verso i quali, avvicinandosi dopo lungo distacco, sottolinea l'ammirazione del connubio fra sole e neve. Ritornando al paese natale, più piccolo rispetto al ricordo che ne serbava, si rammenta del verso di Montale tratto da *Eastbourne*: «Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra».

Da qui una lunga riflessione-omaggio in cui sono contenute profondissime considerazioni, fra cui torna, fra le tante, quella relativa alla «tentazione della prosa».⁴ Vi spicca non solo la luce che irraggia dalla poesia montaliana di ambientazione inglese, attraverso lo spunto della porta girevole illuminata dal sole, ma il «cangiante *tu* delle vecchie poesie di Montale» (ID 158, corsivo dell'Autore). Il *tu* è cangiante, appunto. Ed è certo riferito all'uso sapiente che ne fece il suo primo maestro, ma anche all'episodio che segue, quello dello «sguardo reciproco» fra chi scrive e una fanciulla che passa in bicicletta, «sguardo d'intesa» (ID 158) senza malizia, «guizzo con cui si saluta una novità» (ivi). Sogno di un primo incontro con la poesia inglese, inghirlandata nell'anno dell'ultima vacanza senza pensieri – ma lui non sapeva ancora che lo sarebbe stata. Era il 1937. Nel ricordo, Vittorio Sereni rinnova «il senso di una vicenda interrotta [che lo] accompagnò per anni» (ID 160) e di cui molto si è scritto. L'«apporto di energia» (ID 159) di quei tempi ha lasciato il posto, in questa pagina redatta nell'anno della morte, all'accettazione della «parte di testimone che di tanto in tanto si tramuta in interprete» (ID 161).

In queste righe così dense, Sereni chiarisce anche il metodo dell'invenzione e invita a trovarne le ragioni:

Certe sensazioni, certi momenti ne inanellano altri di altra natura, originari di altro tempo, altro luogo, fino a fondersi in un'unica sostanza: *da chiedersi perché, e come mai taluni e non altri*. (ID, 156, corsivi miei)

Nelle pagine che seguono, si tenterà di delineare alcune ipotesi interpretative relative alle scelte strutturali che hanno plasmato *Il musicante di Saint-Merry*,⁵ libro di traduzioni la cui genesi e il cui assetto ci paiono strettamente connessi alla raccolta *Gli immediati dintorni*.

¹ D'ora in avanti indicheremo con ID *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, nell'edizione uscita nel 2013 per i tipi di il Saggiatore. I numeri di pagina si riferiscono a quella.

² GIULIA RABONI, *Nota Introduttiva*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, p. 47. D'ora in avanti indicheremo i riferimenti contenuti nel volume con la sigla PP e le pagine si rifaranno a questa seconda edizione (la prima è del 2013).

³ Vedasi la *Nota giustificativa* di Maria Teresa Sereni, in appendice a ID (163).

⁴ Titolo apocrifo (PP 549) del progetto editoriale curato da Giulia Raboni, *La tentazione della prosa*, con introduzione di Giovanni Raboni, uscito nel 1998 per i tipi di Mondadori, Milano.

⁵ D'ora in avanti indicheremo con M *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, nell'edizione de il Saggiatore, Milano 2019.

L'analisi procederà con una duplice consapevolezza: in primo luogo, la natura instabile de *Gli immediati dintorni*, la cui seconda parte – come noto – fu oggetto di continui rimaneggiamenti, integrazioni ed espunzioni da parte dell'autore, tanto da renderne problematica qualsiasi fissazione testuale definitiva; in secondo luogo si terrà presente il monito dello stesso Sereni, che invita a ricordare, in *Il nome di poeta* (ID, 53-56), che il discorso sulla poesia rischia di tradire il proprio oggetto quando si riduce a «terreno delle poetiche comparate o contrapposte», sacrificando il «naturale rapporto autore-lettore» a vantaggio di «un'idea più o meno nuova, e non perciò meno astratta», di poesia (54).

Questo contributo non ambisce, dunque, a offrire alcuna sistemazione teorica dell'opera sereniana – la cui complessità sfugge, per sua natura, a categorizzazioni perentorie – ma si propone, piuttosto, come una riflessione *laterale*, condotta da chi si interroga più sul *perché* che sul *come* di determinate scelte traduttive, da lettore. L'intento è dunque quello di rimanere negli immediati dintorni di due volumi forse fino ad ora non accostati in modo completo, nella convinzione che la loro “verità” risieda proprio negli effetti d'eco, in quel margine incerto tra fissazione di memorie e loro revisione, tra mediazioni e riscritture, tra persone, luoghi, poesie, prose e incontri.

In una lettera di Sereni a Franco Fortini, datata 17 gennaio 1981, il primo ringrazia il secondo, e con lui la casa editrice Einaudi, di avere esaudito un suo «segreto desiderio, che d'altra parte non aveva formulato chiaramente nemmeno a sé stesso».⁶ Di che cosa si tratta? Sereni aveva già progettato autonomamente di creare un volume unico di poesie, da pubblicare successivamente al suo «ultimo libro» (*Stella variabile*); un volume unico delle sue «prose “creative” o simili» (l'incompiuto *La traversata di Milano*, che vedrà la luce parzialmente in *Gli immediati dintorni*); e un libro di tipo saggistico, che risponderà al progetto editoriale postumo, curato da Giulia Raboni, dal titolo *Poesie come persone*. Ma non aveva immaginato di proporre un volume di sole sue traduzioni: questo fu il suggerimento di Fortini, che a Sereni pare una «voce aggiunta [...] opportuna e forse legittima».⁷ La raccolta non aveva ancora nome. Nella stessa, lunga lettera Sereni elenca però immediatamente il numero di poesie tradotte – con una eccezione e una mancanza. Eccone la lista e la descrizione:

- Una breve poesia di Valéry (la mia prima traduzione poetica)
- Tre o quattro poesie dei negri francesi
- Tre poesie di Pound
- Una poesia di Frénaud
- Tre o quattro brani dei Feuillets di Char
- Un certo numero di poesie di Williams (5 o 6, non di più)

⁶ FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024, p. 316.

⁷ *Ibidem*. Fortini, dopo aver interrotto la sua prima collaborazione con Einaudi nel 1963, l'aveva ripresa alla fine degli anni Settanta.

- " " " " " " " " " " " " testi dello Char mondadoriano (da 15 a 20)
- Una poesia latina di Fernando Bandini
- Un certo numero di poesie di Apollinaire (7 o 8)
- Qualche stralcio da *L'illusion Comique* (con qualche dubbio).

È tutto. L'ordine è quello segnato qui, ossia cronologico in base all'epoca effettiva in cui i singoli lavori sono stati fatti. Non vedo (o non mi pare consigliabile) una organizzazione più elaborata. Penso di premettere una nota molto semplice, appena appena informativa. Naturalmente ogni osservazione o obiezione sarà gradita. Perdonate questa lettera vagamente testamentaria.

E grazie. Con affetto.

Vittorio

Come vedremo, la poesia di Paul Valéry lascerà il posto a un breve frammento poetico di un inedito Camus “provenzale”, ospite di René Char nei suoi luoghi, in visita alla chiesa romanica di Notre-Dame-du-Lac a Thor in compagnia di una giovane fotografa. Cameo reso all’amicizia comune, al *genius loci*, alla potenza della pietra e all’acqua del fiume. Per il resto, lo schema finale resta intatto, grazie anche alla conferma di Fortini circa la necessità dell’inserimento di Corneille come esempio di classico, di «*Antike*».⁸

L’ordine strettamente temporale (che, come si vedrà, non sarà però rispettato in modo totale ne *Il musicante di Saint-Merry*) e l’urgenza – sopra definita, lo si tenga presente, «vagamente testamentaria» – del progetto di raccolta di traduzioni non possono che rimandare a una forma che Sereni ha praticato sia nei volumi in versi, sia nella prosa, quest’ultima così lontana da quella che negli anni del dopoguerra era ammirata in Europa (vedasi, al proposito, gli strali lanciati contro l’accoglienza di *Les fruits d’or* della Sarraute in *L’oro e la cenere*, ID 86-88, 1964). La forma è naturalmente quella diaristica, che lo scrittore rinnova e trasforma per il bisogno di fissare precisamente sulla carta – così come fece prima e con lui l’alleato René Char –, la contemporaneità di strumenti, aspetti, ambienti, testi, memorie. Altrettanti

potenziali produttori di vicende e di futuro, ipotesi aperte su situazioni in arrivo, da sviluppare. Come quadro o scenario predisposto a un’azione imminente, nella quale da solo o con altri avrebbero avuto una parte (*Dovuto a Montale*, ID 157).

^⁸ Lettera di Fortini a Sereni del 19 febbraio 1981: «Per quanto è della scelta, io penso che tu faresti bene a includere alcunché dal Corneille. Arrivo perfino a dire che se tu avessi, e certo lo avrai, un passo, un testo o frammento di altro “classico” non moderno, un *Antike*, foss’anche solo come eco o ricordo – starebbe benissimo nell’insieme della tua opera. (Hai pur avuto un’età che li frequentava ogni giorno)» (ivi, p. 319).

Essere potenzialmente (perché la ricezione non è mai certa) artefici di occasioni che attualizzeranno scenari poetici che possono chiamare all'azione, da soli o con altri. Si potrebbe forse dare definizione migliore del lavoro del tradurre? L'idea di star offrendo un palinsesto di futura poesia attraverso il lavoro su altri torna nella *Premessa alla prima edizione* de *Il musicante di Saint-Merry* grazie all'evocazione del dialogo tra Titiro, poeta-pastore signore della terra, e il suo compagno Lucrezio, cantore della natura: «“Non sono versi. Hanno l'aria di un enigma”. Ribatte Titiro: “È un'improvvisazione. Appena un primo tempo di un futuro poema”».⁹

Subito dopo Sereni chiarisce le motivazioni del rifarsi a loro per illustrare la sua impresa traduttiva:

Perché questa citazione? È per dire che tra la mia applicazione abbastanza esterna, per quel minimo che il “mestiere” mi consentiva, e l'investimento anche emotivo operato in seguito su altri testi corre un rapporto analogo a quello, tra “improvvisazione” e “futuro poema”, di cui parla Titiro all'amico Lucrezio.¹⁰

Oltre al rinvio al futuro, la frase introduce le nozioni di *enigma*, *rapporto analogo*, cui si aggiunge l'indicazione di una traiettoria personale, anche *emotiva*, che si svolge in un arco temporale: dall'*iniziale* «applicazione abbastanza esterna» all'«investimento [...]» operato *in seguito* su altri testi». Tutto ciò si dispiega con il vigore spontaneo dell'improvvisazione, con quella rapidità da schizzo che contraddistingue la scrittura diaristica più autentica.

Ci si potrebbe allora legittimamente interrogare sulle modalità di trasmigrazione dal diario in prosa de *Gli immediati dintorni* a *Il musicante di Saint-Merry*, secondo quel moto centrifugo e centripeto – «sistole e diastole della monade individuale nel suo rapporto con la vita»¹¹ – in cui si rivela non soltanto una preoccupazione filologica, ma, soprattutto, una fondamentale inquietudine cronologica. È proprio lungo questo asse interpretativo che ci sembra possibile istituire un nesso organico tra *Il musicante di Saint-Merry* e *Gli immediati dintorni*, relazione che potrebbe costituire una chiave per penetrare l'enigma della selezione (nonché, come avremo modo di approfondire oltre, anche dell'ordinamento) dei testi tradotti, o, per riprendere le parole dello stesso Sereni, per comprendere il «perché» e «come mai» di talune poesie tradotte e non altre.

All'interno di queste scelte, il titolo del libro di versioni. Tratto, come è noto, dalla poesia di Apollinaire fra le ultime tradotte da Sereni, *Le musicien de Saint-Merry* diven-

⁹ VITTORIO SERENI, *Premessa*, M 47.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Così Sergio Solmi a proposito del «diagramma Apollinaire» richiamato da Vittorio Sereni in *Guillaume Apollinaire: la stagione violenta*, per il ciclo in dieci lezioni *Poesie come persone* trasmesso da Radio Monteceneri dal 27 marzo al 29 maggio 1976, trascritta in *Letture preliminari* col titolo *La stagione violenta* (PP 880).

ta allora programma (benché Sereni preferisse non farne) di un certo autobiografismo, gesto consustanziale alla redazione di un giornale in cui vengono convocate le memorie di incontri di vivi con morti, di luoghi precisi, di «confratelli» (PP 1124)¹² dello stesso e dell'altro idioma, e la *teatralizzazione* della parola e della sua *ars poetica* in dialogo, sdoppiata, con una *mise en abyme* “per interposta persona”.¹³

Scrive, infatti, Sereni in *Il silenzio creativo*:

programmare [...] non significa nulla. [...] Significa qualcosa, nello sviluppo di un lavoro, avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture: ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. (ID 74, 1962)

E aggiunge poco oltre (ID 75): «Ma ci sono tanti modi d'inventare e non si inventa una volta per tutte. Al contrario, s'inventa volta per volta e l'invenzione è decisiva rispetto alle velleità, ai moti dell'anima, alle idee stesse».

Il musicante di Saint-Merry condensa in sé tutti questi elementi. Come sottolinea uno studioso di Apollinaire, che negli anni Settanta dedicò un articolo di approfondimento critico proprio a *Le musicien de Saint-Merry*,¹⁴ il componimento integra una stratificazione di riferimenti storici, urbani e letterari: la datazione precisa («Le 21 du mois de mai»), la toponomastica del malfamato quartiere del Marais – attraversato dal poeta in quei giorni, come attestato da un articolo apparso ne «L'Intransigeant» del 17 maggio 1913 –, lo sciopero dei fornai e le interminabili file di donne in attesa del pane, quest'ultimo modellato a forma di flauto (*flûte*), insieme alle vetrine infrante di rue de la Verrerie in

¹² VITTORIO SERENI, *Poesia per chi?*, «Rinascita», XXXII, 39, 19 settembre 1975, e ripreso in PP 1119-1125 a partire dai dattiloscritti conservati nell'Archivio Sereni con poche differenze.

¹³ Mi riferisco al titolo del saggio di ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999. PAOLO GIOVANNETTI in *Dissoluzione e resistenza della poesia seccardonovecentesca. Per interposta persona di Enrico Testa* («Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, 2, 2015, p. 200) illustra le ragioni della scelta testiana del titolo: «Il fatto è che Testa – secondo dei punti qualificanti – rileva nella poesia italiana, grosso modo a partire dal Giorgio Caproni del *Passaggio d'Enea* (i primi testi a cui è fatto riferimento risalgono al 1948), un processo di narrativizzazione o proprio romanzzazione, che ruota intorno alla centralità della “terza persona”. Nodale è perciò il fatto che la poesia inventi sempre più spesso personaggi autonomi, diversi dall'io (o che eventualmente tratti anche l'io alla stregua di un personaggio): perciò impegnandosi a rappresentare questa entità ulteriore. Quanto sopravvive dell'antico soggetto lirico si costituisce come istanza decentrata rispetto alla pressione di realtà umane o antropomorfe esterne (in Sereni, per esempio, la stessa natura, le piante, possono fungere da attanti), che chiedono di essere, innanzi tutto, ascoltate. La loro particolarissima ‘dizione’ mette nell'angolo quella dell'io, la aliena».

¹⁴ MARC POUPEON, *Le Musicien de Saint-Merry*, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 23, 1971, pp. 211-220.

occasione della sanguinosa rivolta repubblicana che lì ebbe luogo nel 1832. A tali dettagli si aggiungono la fontana, realmente esistita in rue Maubué¹⁵ e già celebrata da Villon,¹⁶ nonché l'elenco di nomi femminili che riecheggiano i passi più noti del *Testament*. Due macabri episodi di cronaca trascinano poi il testo poetico nel *marais*, palude solforosa del male, del mercimonio e della stregoneria, mentre l'esotismo del rimando al porto africano di Boma introduce a una dimensione coloniale geograficamente liminale. Su questo sostrato di realtà fattuale s'innesta il mito letterario (e personale), con l'evocazione del pifferaio che, al suono del suo flauto, guida un corteo – anzi, una successione di cortei femminili (poesie personificate?) – verso un'antica casa del XVI secolo, dove il poeta e un sacerdote di Saint-Merry, entrati per ultimi, non trovano presenza umana alcuna.

Autobiografismo, trasfigurazione lirica di episodi aneddotici, evocazione di eventi storici – tanto remoti quanto contemporanei –, ricostruzione di un milieu attraverso la toponomastica, nonché teatralizzazione e invenzione di situazioni private e collettive: tutti elementi che non solo definiscono la lirica del *Musicien de Saint-Merry* (la quale offre il titolo all'intero volume), ma che permeano l'intero raccolto traduttivo in essa contenuto, e anche *Gli immediati dintorni*.

Nel discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Monselice per la traduzione (1976), ora incluso in *Due rive ci vogliono*, Sereni definisce l'atto del tradurre come un “ispirazione di secondo grado” – processo eminentemente soggettivo:

non tanto si tratta di “fare proprio”, come vuole la leggenda, il testo tradotto quanto di sentirlo proprio, o meglio di pervenire a sentirlo proprio. Esiste insomma, o almeno è esistito nei casi che mi riguardano, un momento ulteriore nel quale non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì si traduce l'eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi. Può darsi benissimo che questo che qui riferisco sia un effetto illusorio, ma so anche che senza questa sorta di infatuazione, senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile o mi avrebbe annoiato. Non per niente qualcuno ha parlato a suo tempo, a proposito di tradurre, di una ispirazione di secondo grado...¹⁷

¹⁵ JESPER SVENBRO, «Parcours du “Musicien de Saint-Merry” (Apollinaire) comme initiation à la lecture de l’“Hymne homérique à Hermès”», in ALAIN BERTHOZ, JOHN SCHEID (dir.), *Les arts de la mémoire et les images mentales*, Collège de France, Paris 2018, p. 18: «Aujourd’hui, il n’y a plus de fontaine à cet endroit, et l’ancienne rue Simon-le-Franc, qui y croisait la rue Saint-Martin, traverse les fondations du Centre Pompidou pour réapparaître à côté du magasin Apple, de l’autre côté de la rue du Renard».

¹⁶ FRANÇOIS VILLON, *Testament*, in ID., *Oeuvres complètes*, édition établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard, 2014 (ed. or. Levet, Paris 1489), v. 1076.

¹⁷ RENÉ CHAR, VITTORIO SERENI, “*Due rive ci vogliono*”. Quarantasette traduzioni inedite, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Donzelli, Roma 2010, p. 4.

Analizzando il più soggettivo fra i testi in prosa di Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni*, si osserva che il lessema “musicante” fa la sua prima comparsa nel secondo frammento dell’opera, precisamente nell’episodio del 1946 intitolato *Angeli musicanti* (ID 18-22). Questo passo rievoca un significativo episodio biografico, documentato peraltro in un inedito postumo di Umberto Saba pubblicato su «La Stampa» del 26 agosto 1960, con il titolo *Storiella d'estate*.¹⁸

Entrambi narrano l’improvvisa irruzione in un caffè di un trio di giovanissimi musicanti istriani, la cui esibizione suscita tra i presenti un’intensa estasi. Due ragazzi più grandi, armati di fisarmoniche, sono accompagnati da un bambino che, con il timido suono d’una chitarra, ne sostiene il bordone. In *Angeli musicanti* un anziano (che le fonti permettono di identificare con Saba stesso) esclama: «Sembra di assistere alla nascita della musica» (ID 20). Il suo interlocutore più giovane (forse lo stesso Sereni?) si limita a non contraddirlo, ma neppure accenna un sorriso. Poco oltre si legge:

Ma ecco come andò: si vide il vecchio alzarsi recando il bastone che aveva tenuto fino allora tra le gambe accavallate; e la stessa mano che reggeva il bastone ghermire la mano del suonatore più piccolo, quello della chitarra, e insieme stringere il piattello per la questua. Andavano, di tavolo in tavolo. E c’era una straordinaria nobiltà in tutta la scena, una singolare parentela tra le due figure: qualcosa di molto antico e confuso e d’altra parte familiare come l’accento del proprio paese in mezzo a una folla e in una contrada straniera. (ID 21-22)

L’immagine del giovane musicante che è preso per mano, o si lascia guidare da altro musicante (sia esso poeta o trombettista) di altra specie o idioma, ricorre negli *Immediati dintorni* per ben altre due volte, seppure con segno un poco diverso.

La prima di queste occorrenze compare nelle *Arie del ‘53-’55* (ID 36-43), dove viene riportato quello che l’autore stesso definisce un sogno – uno dei tanti che costellano l’opera di Sereni. La scena onirica rappresenta un concerto jazz, durante il quale un anziano «cantante negro» (ID 43) prende per mano un giovane marinaio invitandolo a cantare con lui; «e quello non si fa pregare». Il cantante conduce poi l’adolescente verso il «Palazzo della Musica» (ID 37, 41).

In questa visione si innestano, con significativa intertestualità, due versi tratti da *Adolescente* di Vincenzo Cardarelli.¹⁹ Il quadro si conclude con l’immagine di «un vecchio poeta [che] scortando un altro ragazzetto (o da questi scortato) va in giro per la sala col piattello» (ID 43) – riproponendo in tal modo, con perfetta simmetria, l’aneddoto precedentemente citato. Il sogno si situa sotto a un’epigrafe tratta dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann, in cui si legge: «e si può dire che la gioventù | è il solo ponte legittimo | tra il mondo borghese e la natura» (ID 36).

¹⁸ CARLO LEVI, *Un inedito di Umberto Saba. “Storiella d'estate”*, «La Stampa», 26 agosto 1960, p. 3.

¹⁹ VINCENZO CARDARELLI, *Adolescente*, in ID., *Poesie*, Edizioni di Novissima, Roma 1936, poi Mondadori, Milano 1942. Questa lirica apre la raccolta.

Un omaggio a Rimbaud (ID 44-47, 1954) – il poeta-viandante che scaglia l'imperativo della veggentezza contro la società borghese attraverso la sua fulminea apparizione e scomparsa nel deserto – rivela già i motivi della sua esclusione dalla raccolta traduttiva del *Musicante di Saint-Merry*. Tuttavia, negli *Immediati dintorni* Sereni ne sancisce una presenza intermittente, sempre attestata *in absentia*, come evocazione spettrale di una poesia potenziale mai realizzata. Il riferimento al transito di un Rimbaud finalmente mite e disarmato (ID 44) che attraversa il Passo del Gottardo – menzionato in una lettera del poeta francese datata 17 novembre 1878 – non costituisce l'unica traccia (così come non è unica la reminiscenza del nome «Rimbaud» scolpito sul tempio di Luxor, la cui presenza ha suscitato vane congetture).²⁰ Il duplice richiamo serve a Sereni per affermare come il poeta di *Une Saison en Enfer*, pur avendo offerto «l'esempio d'un rapporto drammatico e attivo, perseguito coi mezzi della poesia, tra l'individuo e il mondo» (ID 45), ne abbia al contempo esposto le radicali aporie,

rendendolo palese fino al suo ultimo limite. Solo che oggi, sempre più, ci sembra che l'istinto, la vocazione più profonda a guidarlo in tale cammino, fossero quelli della morte. [...] Su Rimbaud si potrebbe tranquillamente spendere una vita di studio. Ma come vincere lo smarrimento di fronte a quel baratro? A quel punto la filologia non basta più. (ID 45)

Si rende dunque necessario volgere lo sguardo verso altre figure di veggenti – non più adolescenti ma fanciulli, come i musicanti che popolano sia l'episodio biografico che il sogno. È attraverso queste figure che si accede alla seconda sezione de *Il musicante di Saint-Merry*, dedicata a Ezra Pound. La scelta traduttiva cade su una poesia caratterizzata da un audace sperimentalismo linguistico e che intreccia dialetto, italiano e lingua inglese. Nella poesia *Una lezione di estetica* (*Da Pound, ID 47-48, 1955*) emerge con particolare evidenza come l'insegnamento della belligerante vitalità della poesia venga affidato, testualmente, a «bimbi piccolissimi [...] | di colpo fatti veggenti» (ID 47, M 65).

Tuttavia, per cogliere appieno il complesso intreccio che lega *Gli immediati dintorni* a *Il musicante di Saint-Merry*, occorre ripercorrere la cronologia facendo un passo indietro. Già nel 1949 compare la silloge dedicata ai poeti della Negritudine – i *poeti negri*, così come lo è il cantante onirico – in apertura a *Il musicante di Saint-Merry* sotto il titolo sartriano d'*Orphée noir*²¹ (mantenuto in francese). Che il primo omaggio della raccolta

²⁰ Si veda *Quella scritta di Luxor*, ID 137-138.

²¹ La prefazione di Jean-Paul Sartre accompagna l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, a cura di Léopold Sédar Senghor, Presses Universitaires de France, Paris 1948. Sarà ripubblicata nel 1949 sulla rivista panafricanista parigina «Présence Africaine» (n. 6). Nell'*Orphée noir*, Sartre teorizza il movimento culturale della *Négritude* non come fenomeno storico circoscritto, bensì come processo dinamico che continua a modellare tanto la storia delle ex colonie quanto

traduttiva sia consacrato a Orfeo non è certo casuale: il mito del poeta tracio incarna infatti il potere assoluto della parola poetica, elevando la musica a forza trascendente capace di superare i confini tra mondi.

Nella “migrazione” dagli *Immediati dintorni* al *Musicante*, la selezione poetica si condensa da sei a quattro componimenti. Questi autori, uniti dal comune uso della lingua coloniale e da una matrice africana condivisa, irrompono nell’opera sereniana con la forza di «frenetici piedi di statue»²² (Léon Gontran Damas, *Sono venuti quella sera*, M 53). Attraverso le loro voci, contestano l’abnegazione di chi, sottomesso, canta un’«alba ancora indecisa» (M 55) per il vecchio e il nuovo mondo (come nel successivo testo damasiano *In fila indiana*); rievocano la memoria condivisa della partenza verso un continente sconosciuto (Étienne Léro, *Fumi...*); nominano la prigionia, come il famoso «negro che ho tradotto», citato in *Un posto di vacanza*, ossia il malgascio Jean-Joseph Rabéarivelo, che redigeva i suoi canti nel giugno del 1947 (data in calce a *Canto XXII*, M 61) rinchiuso nella prigione civile di Tananarive, cercando di scorgere l’azzurro da dietro un vetro (M 60-61).

Ne *Gli immediati dintorni*, l’anno 1955 vede la presenza della già menzionata silloge traduttiva da Ezra Pound (*Da Pound*, ID 47-50, M 63-119), poeta che Sereni aveva conosciuto grazie a Luciano Anceschi e le cui versioni furono parzialmente pubblicate da Scheiwiller sulla rivista «Stagione».²³ Mentre Apollinaire, Char e Williams rappresentarono per Sereni impegni traduttivi di lunga durata, il caso Pound disorienta per il numero importante di traduzioni, nonostante la presa di distanza dalle posizioni politiche del poeta statunitense. Infatti, pur avendo aderito, nel 1956, all’*Appello per la liberazione di Pound*, Sereni ribadisce che al letterato incombe una responsabilità etica ineludibile, che non ammette deroghe né concessioni a particolari privilegi.²⁴ Nel *Musicante* di

quella dell’Europa stessa. La prospettiva sartriana – rimasta inattuata nel 1948 e forse ancora oggi – prefigura un percorso dialettico hegeliano in tre fasi: l’oppressione coloniale iniziale, la ribellione antirazzista (con il rischio di un razzismo inverso), e infine il superamento di questa contraddizione. Tale sintesi finale implicherebbe una trasformazione radicale non solo sul piano politico-sociale, ma anche nelle sfere ideologiche, filosofiche e linguistiche.

²² Negli ID (51-53) torna questa idea della statua mobile nel passo del 1956 intitolato *La statua che s’è mossa*. Il titolo di Sereni, tratto dal dipinto del 1921 di Giorgio De Chirico riprodotto in copertina al Costantino Kavafis pubblicato da Scheiwiller, rinvia polemicamente alla scelta iconografica non azzeccata, poiché «forse Kavafis vorrebbe altra luce, altra vibrazione. *Ma la sua poesia vive tutta tra statue che si sono mosse, da essa stessa mosse*» (ID 53, corsivo mio).

²³ EZRA POUND, *Selected Poems*, New Directions, New York 1949; VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia Poundiana*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1955. Sulla vicenda editoriale vedasi il lavoro di LAURA NOVATI, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Unicopli, Milano 2013.

²⁴ Sulla complessa vicenda della petizione italiana per liberare Ezra Pound dalla restrizione nel manicomio criminale di Washington in cui era rinchiuso dal 1945, vedasi ROBERTA CAPELLI, ALICE DUCATI, *Ezra Pound, un intellettuale tra intellettuali*, Ares, Milano 2023.

Saint-Merry Sereni incluse, tuttavia, soltanto tre versioni «da Pound»: *Studio d'estetica*, *In una stazione della metropolitana* e *A Madame Lullin* (quest'ultima tratta dai *Momenti di François-Marie Arouet*, alias Voltaire).

Della migrazione nel titolo del *Musicante* di *Studio d'estetica*, che apre la triade poundiana, si è già detto relativamente alla figura dei «bimbi veggenti»; ma se si considera quanto osservato sopra, i «Danti» e i «Catulli» che esclamano «Ah! Guarda! ch'è be' al» – rivolgendosi sia ad una bella fanciulla, sia alle sardelle argenteate appena pescate nel Garda – operano una significativa riduzione di quei nomi illustri a termini comuni. Tale scelta poetica ribadisce con forza come l'essere poeta non costituisca una circostanza attenuante, bensì una condizione accessibile, democraticamente, a chiunque.

La successiva traduzione di *In una stazione del metro* (M 67; negli ID 48, presentata senza accento acuto e con la minuscola, come nell'originale poundiano) rappresenta un emblema dell'estetica imagista, volta a ricreare l'esperienza poetica a partire da un'improvvisa epifania emotiva. Il componimento trae origine dalla fulminea visione di volti belli che emergono dall'oscurità del *rame* (termine francese per indicare il binario) nella stazione parigina di Place de la Concorde:²⁵ «petali su un ramo umido e nero» (M 67). Questa traduzione si inserisce organicamente nella riflessione sereniana sul rapporto inscindibile tra esperienza vissuta e invenzione poetica (da lui talvolta definita baude-lairianamente “immaginazione”), tema che trova il suo sviluppo più compiuto nell'episodio “*Ciechi e sordi*” de *Gli immediati dintorni*.²⁶ In questo passaggio cruciale, Sereni ribadisce, infatti,

quel particolare rapporto per cui ogni cosa scritta, ogni poesia, ogni racconto, ogni romanzo e addirittura capitolo di romanzo, ogni film entra nella rete delle relazioni come *individuum*, con una faccia sua propria; e pone problemi particolari, di volta in volta, a chi li produce, tali che ne deve comunque tener conto chi li esamina. (ID 77)

A questo elenco si sarebbe potuta forse aggiungere “ogni traduzione”, se si accetta l'equivalenza di “poesie come persone” – un concetto che corrisponde al titolo, scelto da Sereni per il noto ciclo di interventi radiofonici degli anni Settanta alla Radio svizzera italiana.²⁷

²⁵ «Three years ago in Paris I got out of a “metro” train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion» (EZRA POUND, *Vorticism*, «The Fortnightly Review», 96, 1 september 1914, p. 465, poi in Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, John Lane, London-New York, 1916, p. 98).

²⁶ Apparso su «Nuovi Argomenti» nel 1962, come *Risposta all'inchiesta “Sette domande sulla poesia”* (n. 55-56).

²⁷ Poi confluite, con le *Letture preliminari* firmate da Sereni (Liviana, Padova 1973), nel progetto editoriale *Poesie come persone*, curato da Giulia Raboni, che raccoglie non solo gli interventi radiofonici, ma anche alcuni contributi destinati a sede diversa (PP, 922-1214). Le *Letture preliminari* saranno

Del resto, è proprio alla nozione di “persona”, intesa in senso latino di “*maschera*”, che Pound fa riferimento quando chiarisce il proprio metodo traduttivo: l’ultima poesia inserita ne *Il musicante di Saint-Merry* – e poi in *ID, III, A Madame Lullin* – è infatti una traduzione di una traduzione, la cui fonte risale a Voltaire. Come è stato osservato, Ezra Pound definiva le proprie versioni «elaborate masks»,²⁸ poiché le libertà che il poeta statunitense si prendeva rispetto al modello di partenza potevano trasfigurarne persino la forma e la lunghezza. Un approccio radicalmente diverso da quello di Sereni, che, in questo caso, sembra piuttosto «sforzarsi di accostarsi allo stile del componimento originale».²⁹

Proseguendo nella cronologia de *Gli immediati dintorni*, il 1957 presenta un caso isolato³⁰ dal punto di vista traduttivo: appare la versione di *Le Pont Mirabeau*, forse il più celebre componimento di Apollinaire. A differenza delle altre traduzioni incluse nell’opera, salvo un’altra di Williams (ID 71), questa è accompagnata da un breve commento, quasi che l’iconicità stessa del testo lo rendesse un dispositivo critico per interrogare il destino della lirica nel Novecento e i suoi *topoi*, a cominciare dal *tempus fugit*.

La riflessione di Sereni sembra muovere da una constatazione radicale: quella «solitudine del poeta come punto di equilibrio delle passioni», quel «recupero di esse nell’attitudine contemplativa» che definivano, ancora nel primo Novecento, la poesia come «fervido strumento di conoscenza» (ID 57), appaiono irrecuperabili nel secondo dopoguerra. La poesia contemporanea manifesta una «sete del contrario» (*ibidem*), e persino il ripiegamento lirico si trasforma in una «stortura sociale» (*ibidem*). A sostegno di questa tesi, Sereni evoca il Pavese di *Lavorare stanca*, ma è soprattutto nel brano immediatamente successivo degli *Immediati dintorni*, vale a dire *Angelo in fabbrica* (ID 57-58), che il contrasto fra eredità lirica e nuova condizione storica si rende esplicito. Il suono delle sirene delle officine, contrappunto al lirismo della tradizione, introduce il tema della trasformazione postbellica. L’immagine di L. – ritratta col mitra in mano il giorno della Liberazione, poi ridotta a lavoratrice che «lega l’asino dove il padrone vuole» (ID 58) – diventa simbolo di questa frattura. La sirena della fabbrica, spenta ma ancora carica di echi, non segna

d’ora in avanti citate come LP nell’edizione contenuta in PP 2020.

²⁸ «In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says “I am” this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in long series of translations, which were but more elaborate masks» (EZRA POUND, *Vorticism*, cit., p. 465. Citato in CARLO SACCONAGHI, *Vittorio Sereni traduttore di Ezra Pound*, Dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, ciclo XXVIII, Scuola di dottorato in *Humanae Litterae*, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015/2016, p. 69).

²⁹ CARLO SACCONAGHI, *Vittorio Sereni traduttore di Ezra Pound*, cit., p. 218.

³⁰ VITTORIO SERENI, Note, ID 170 (corsivo mio): «Avevo preso di mira *isolatamente*, nel corso degli anni Cinquanta, il testo del *Pont Mirabeau* e inserito il corrispondente arrangiamento tra le pagine degli *Immediati dintorni*».

più la speranza collettiva del '45, bensì un'amarezza minacciosa, sospesa tra memoria e disillusione. L., «che si crede e si vuole indifferente» (*ibidem*), è per Sereni un «angelo, sui generis, del passato» (*ibidem*): figura ambivalente in cui sopravvive, seppure stravolto, il lascito di un'epoca irrimediabilmente conclusa.

La rappresentazione del tempo presente, quel tempo di «dopo l'atomica» (ID 60) che Sereni si sforza di catturare, è filtrato attraverso il paragone fra lo ieri della lotta per la Liberazione e l'oggi della città, in questo caso Milano, e in particolare una via precisa, dove abita un amico artista e poeta,³¹ luogo che conserva residui di memoria di eroi, «persone e non personaggi» (ID 59). Nell'episodio *Broggini di corso Garibaldi* (ID 58-60), infatti, Sereni rievoca, attraverso la visita all'amico, la storia di Berto Fasan, fucilato in quella stessa strada milanese «il ventidue maggio | millenovecentoquarantaquattro» (ID 60), durante un'azione di rappresaglia. Episodi analoghi si moltiplicarono, oltre Milano, oltre i confini italiani. Ed è proprio a queste vicende che la scrittura poetica si rivolge, mosse da «intento analogo» (ID 60). Nella sua dimensione più feconda, infatti, la rappresaglia può «trasformarsi in energia rappresentativa, agire come un felice scatto della natura» (ID 61). Sereni inserisce proprio in parallelo a questo anno 1958, ne *Il musicante di Saint-Merry*, la traduzione di René Char dei *Feuillets d'Hypnos*. Il primo aforisma tradotto, il celebre numero 138 (M 72-73), trae analogamente spunto dall'episodio del villaggio risparmiato dai nazisti in cambio della morte di Roger Bernard: datato 22 giugno 1944, esso cade esattamente un mese dopo l'esecuzione di Berto Fasan in corso Garibaldi, creando una quasi perfetta sincronia storica, umana e poetica.

Con la scelta della traduzione dell'aforisma n. 146 – che segue immediatamente nella sequenza del *Musicante* e ritrae un Roger ormai disteso «ai piedi di un vecchio gelso. | Sordo di tutto lo spessore della corteccia» (M 75) – Sereni stabilisce un nesso profondo tra la storia collettiva (di cui questa figura è insieme testimone ed emblema) e gli aforismi chariani dedicati all'amore e alla natura. Questi ultimi, pur apparentemente legati ai temi tradizionali della lirica, subiscono una radicale trasfigurazione, diventando storia immediata e vissuta. Nei numeri 175, 221 e 222 dei *Feuillets d'Hypnos*, ad esempio, troviamo l'incanto per «il popolo dei prati» (M 77) e per «le rondini meteore», per l'anno nuovo che proietta la sua ombra sulle ceneri del vincitore. Vi si celebra, inoltre, l'amore per la poesia come estremo rifugio nella solitudine, candeliere o meteora, astri incostanti in cui ripor-

³¹ Luigi (detto Gigi) Broggini (1908-1983), scultore, incisore e poeta, fu una figura centrale nel panorama artistico milanese del Novecento. Formatosi sotto la guida di Adolfo Wildt all'Accademia di Brera, sviluppò un linguaggio plastico originale, in dialogo con colleghi come Lucio Fontana e Fausto Melotti, pur mantenendo una posizione autonoma rispetto alle avanguardie. La sua produzione, spesso legata a temi esistenziali e spirituali, univa rigore tecnico a una sensibilità poetica riflessa anche nei suoi scritti. Amico, fra gli altri, di Sereni e Testori, di lui si ricordano non solo l'isolamento critico, ma anche l'intensità morale. Per un'analisi della sua opera cfr. ELENA PONTIGGIA (a cura di), *Broggini e il suo tempo. Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e «Corrente»*, Skira, Milano 1998.

re la propria fiducia. Come osserverà Sereni nelle *Letture preliminari* relative a *I Feuillets d'Hypnos* (LP 883-897), il poeta francese costruisce «una continua, varia, autorigenerantesi citazione da un libro nascosto» (LP 891), intendendo con questa formula «la realtà nelle sue successive messe a fuoco, nelle sue versioni avvertite per un attimo autentiche» (*ibidem*). La poesia di Char, con il quale dal 1960, anno del primo incontro, si tesserà un sodalizio amicale che travalicherà i confini temporali e geografici, tornerà a riaffiorare più avanti, sempre assecondando la cronologia del diario degli *Immediati dintorni*.

Siamo ormai nel 1960. Dopo alcune riflessioni che cercano di illustrare la discontinuità dell'impegno politico sereniano e quel senso di incompiutezza legato alla mancata partecipazione alla Resistenza (*Cominciavi*, ID 62), troviamo nel testo *Sul rovescio d'un foglio* (ID 62-63) – anch'esso datato 1960, anno dell'incontro con Char in Vaucluse, appunto – una significativa espressione di compiacimento per la poesia *Gli amici*. In questi versi, dove le persone appaiono «chiamate per nome» (ID 63), Sereni riconosce il saldo di un duplice debito: verso quel «senso dell'amicizia come rimedio e ordine» (*ibidem*), come «strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose» che essa ancora sa proporre; e verso «un luogo, verso una inclinazione ancora viva e fertile» (*ibidem*).

Giunti ormai al 1961, osserviamo un caso singolare: due traduzioni compaiono con questa stessa datazione negli *Immediati dintorni*, ma risultano assenti nel *Musicante di Saint-Merry*. Si tratta dell'unica, rilevante infrazione alla corrispondenza cronologica e alla linearità analogica fra il diario in prosa e la raccolta poetica, al punto da poter affermare che *Gli immediati dintorni* appaiono, in questo caso, più fedeli al programma esposto da Sereni nella lettera-progetto a Fortini di quanto non lo sia la versione definitiva del *Musicante di Saint-Merry*.

La prima di queste è la traduzione di *Ancienne mémoire* di André Frénaud, datata dal poeta francese 19-20 gennaio 1957. Sereni sceglie di mantenere fede, nel *Musicante*, non alla cronologia della propria traduzione, ma a quella originale della composizione. Frénaud, poeta della Resistenza stimato da Char e legato ai pittori Ubac e Bazaine (a cui *Antica memoria* è dedicata, e per la quale Jean Bazaine realizzò un'acquaforte),³² fu oggetto, come noto, di numerosissime traduzioni da parte dei più importanti poeti italiani di quegli anni – la più celebre delle quali è *Il silenzio di Genova e altre poesie* di Giorgio Caproni.³³ La collocazione della traduzione sereniana negli *Immediati dintorni* successivamente a *Sul rovescio d'un foglio* – testo che, come si è appena detto, pone al centro l'elogio dell'amicizia – appare particolarmente felice. Si tratta, infatti, dell'esempio di quella libera scelta cui Sereni stesso allude nella *Premessa al Musicante*. *Antica memoria* è una ballata anaforica che rievoca l'infanzia, le origini e gli elementi concreti del paesaggio, in particolare la Sorgue, fiume così caro a all'amico Char e terreno di confronto con traduttori confratelli.

³² ANDRÉ FRÉNAUD, *Ancienne mémoire*, Le Divan, Paris 1960.

³³ ID., *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967.

La seconda traduzione datata 1961 riguarda William Carlos Williams, che nel *Musicante* appare in posizione antecedente rispetto a Frénaud, mentre negli *Immediati dintorni* è collocato dopo *Due ritorni di fiamma* (ID 67-70). In quest'ultima prosa, Sereni riflette sul rapporto tra circostanza biografica e creazione poetica, rilevando, nei testi giovanili che compose nel 1944, durante la prigionia a Sainte-Barbe du Thélat (in Algeria), «un'astrattezza [...] insolita e [...] non gradita», lontana da quella capacità di precisione che, invece, «oggi [gli] riesce» (ID 70). La posizione della traduzione williamsiana, preceduta da questa confessione, assume dunque un significato particolare: il poeta americano, maestro di concretezza e precisione immaginativa, si offre come contrappunto critico ideale alle riflessioni di Sereni sulla propria evoluzione poetica.

Colpisce la disparità fra la breve annotazione alla poesia tradotta negli *Immediati dintorni – Foto a colori in un calendario commerciale* (ID 70-71, 1954), non inserita nel *Musicante* – e l'espansione della raccolta traduttiva (M 84-119) e degli approfondimenti critici compiuti altrove.³⁴ Nella prosa degli *Immediati dintorni*, Sereni sottolinea, per denegazione, la precisione oggettiva che caratterizza la poetica dello scrittore americano, mettendo in discussione soltanto una piccola incongruenza toponomastica, forse un «*lapsus memoriae*» (ID 71), unico dettaglio che potrebbe far dubitare al lettore che W.C. Williams non abbia effettivamente visitato i luoghi che descrive (ID 71). Nel *Musicante*, invece, l'oggettivizzazione troverà ben più ampio sviluppo, attraverso la selezione di testi tratti da *La musica del deserto. Deserto* che Sereni ben conobbe in Algeria.

Nella proposta di lettura che accompagnava la traduzione integrale dell'opera, Sereni chiariva:

l'arco della complessiva opera poetica di Williams riproduce in grande questa sorta di proliferazione, per acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale). Sicché non esiste in lui parallelismo tra l'esercizio “blando” della lirica e il miraggio “ardito” dell'epica, né superamento o sovrapposizione di questa a quella, bensì naturale sviluppo dell'una nell'altra e naturale scambio (o ricambio) tra le due. (LP 862)

Di nuovo per interposta persona, e grazie alla pratica traduttiva, pare che Sereni illustri, senza enfasi, il proprio percorso estetico:

La poesia di Williams non è *poesia di idee*, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose («no ideas | but in things»); e bisogna aggiungere subito che nessun edificio di idee, o di relazioni tra idee, nessuna organizzazione ideologica o *summa* di idee

³⁴ VITTORIO SERENI, *Prefazione*, in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961, pp. 21-32; anche in «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 110-118, col titolo *Una proposta di lettura*, poi in LP 858-874, col titolo *La musica del deserto*. Sulla collaborazione con Cristina Campo, vedasi, fra gli altri, l'articolo di LUCA TRISSINO, “Due letture”? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*, «Versants», 70, 2, 2023, pp. 59-79.

organizzate in poesia, rende l'immagine complessiva della sua opera o ne costituisce il coronamento. (*Ibidem*)

E Sereni conclude: «A mio parere questo non è un merito né un demerito: è il fenomeno Williams come mi pare si presenti, nel senso in cui stiamo vedendolo, e non altro fenomeno» (*ibidem*). Le nove poesie williamsiane incluse nel *Musicante di Saint-Merry* sembrano condividere alcuni tratti comuni a entrambi i poeti: l'autobiografismo, la sensibilità per le lingue altre, che in Williams vengono mescolate grazie all'epopea della conquista della terra (*Dedica per un pezzo di terra*); i motivi della guerra (*Queste sono*), l'affratellamento (*Le nuvole*), l'energia che si sprigiona in contrade remote (*Adamo*), oltre ai più comuni *topoi* dell'infanzia (*La strada solitaria*), degli elementi naturali (il verde, il fiume, il mare), e, quasi ovunque, della musica. *Musica del deserto*. Ed è forse questa consonanza tematica, più che stilistica, ad averlo convinto all'inserzione di una silloge così ampia. Come risulta, infatti, dalla *Premessa* di Sereni alla prima edizione del *Musicante*, l'attività fu «determinata più dall'emotività che dal gusto» (M 49). Non fu così per Char.

Dopo Williams, negli *Immediati dintorni* scatta l'anno 1962 del *Silenzio creativo* (ID 72-75) che chiude la prima versione del diario in prosa, trasponendo «brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime [...]», della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa» (ID 74). Se nella fase che conduce al '62 è possibile individuare un dialogo serrato, o, almeno, una significativa prossimità tematica fra gli episodi degli *Immediati dintorni* e le scelte traduttive de *Il musicante di Saint-Merry*, per quanto riguarda il periodo successivo questa corrispondenza si fa più intermittente.³⁵ Bisognerà attendere il 1966, infatti, per ritrovare nuove traduzioni all'interno del diario in prosa, in un arco temporale che segna una pausa significativa nella mappatura del rapporto tra scrittura autobiografica e pratica traduttiva.

Così come accade nella sezione iniziale degli *Immediati dintorni*, anche la parte non curata in prima persona da Sereni³⁶ esordisce con ricordi di guerra, preceduta dalle annotazioni di *Ciechi e sordi*.³⁷ In queste pagine il poeta luinese ribadisce con forza un principio già emerso in precedenza: «il rispetto dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione» (ID 77), affermando, così, il valore fondante del legame tra dato biografico e creazione poetica.

La sezione *L'anno quarantatré* (ID 77-85, 1963) evoca «una specie di allegoria [...] della resa italiana in Africa e in Sicilia» (ID 78). Questo episodio cruciale, cui il poeta farà

³⁵ Scrive Sereni, nel 1978, in *Autoritratto* (ID 126): «La verità è che non posseggo tematiche privilegiate; oppure, se le posseggo, non me ne rendo conto. Tra l'altro ci sarebbe il rischio di confonderle con determinate disposizioni di spirito, ossia di farne le costanti corrispettive di particolari situazioni psichiche, sfumando così nella psicologia. Posto che di tematiche e di temi si possa in qualche modo parlare, la cosa ha per me un senso concreto solo se riferito a una singola poesia, ma avvertendo senz'altro che non in vista di quella tematica o di quel tema la poesia ha preso le mosse».

³⁶ MARIA TERESA SERENI, *Nota giustificativa* (ID 163-166).

³⁷ Risposta all'inchiesta «Sette domande sulla poesia» («Nuovi Argomenti», 55-56, 1962).

costantemente ritorno nei suoi scritti in poesia e in prosa, tanto da temere, per questa insistenza, di sfiorare il «ridicolo» (*ibidem*), trova una rielaborazione onirica ne *I Ricongiunti* (ID 99-100, 1966). Il sogno, ripreso anche nel brano *L'anno quarantacinque* (ID 90-98, 1965),³⁸ estende nel tempo l'eco di quell'esperienza cruciale. Nella visione del convivio festoso de *I Ricongiunti*, il poeta ritrova i compagni scomparsi e quelli sopravvissuti in un abbraccio che trascende il tempo: «ci siamo tutti proprio tutti | e solo adesso, con te, | la tavolata è perfetta sotto queste pergole» (ID 100).

La coincidenza cronologica dell'evocazione di questi fantasmi ne gli *Immediati dintorni* con la visione, nel *Musicante*, delle iscrizioni sulle lapidi richiamate nei versi di W.C. Williams di *Unisono* – «*Lapidi, lapidi d'una diversità || che le altre raggiungono al passo. || Ascolta, ascolta l'unisono delle loro voci*» (M 109, corsivo dell'Autore) – potrebbe suggerire un parallelo sentimento di smarrimento verso l'inesorabile scorrere del tempo e l'avvicinarsi della morte che accomuna tutti. Stato d'animo confermato dalla galleria di ritratti di poeti amici, offerta tra il 1966 e il 1971-72, ne *Gli Immediati dintorni*. Sereni tributa loro omaggi, richiamandoli nella loro concretezza esistenziale (è il caso, ad esempio, di Giovanni Pintori in *Prove per un ritratto*, ID 102-108, 1968), ma con una predominanza di toni elegiaci: si pensi ai brani dedicati al traduttore di Rilke Leone Traverso, scomparso nel 1968 (*Ritratto di Traverso*, ID 112-114); *In morte di Ungaretti*, dove si legge fra l'altro: «Muore per la seconda volta mio padre» (1970, ID 108-109); per Niccolò (in memoria di Niccolò Gallo, mancato nel 1971, brano che migrerà in *Stella Variabile* e al quale è dedicato, negli *Immediati dintorni*, un raro aneddoto raccontato in forma poetica (*Toronto sabato sera*, ID 101-102, 1967). Amici, infine, incontrati in sogno, come Montale in *Ognuno riconosce i suoi* da cui si è partiti.

Di segno solo apparentemente diverso è la prosa del 1970, *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* (ID 109-111), nella quale Sereni indaga l'impiego metaforico della natura in poesia («erba acque prati alberi», ID 110), sottolineandone, però, l'analogia con le stagioni della vita, della nostra di individui e di quelle delle civiltà.

Nel 1966, negli *Immediati dintorni*, si riaccende l'interesse per il poeta dell'anti-tradizione futurista: in *Da Apollinaire* (ID 100-101) Sereni propone una versione di *La ciocca ritrovata*, pubblicata nel 1980 da Guanda,³⁹ poi confluita nella sezione apollinairiana del *Musicante di Saint-Merry* (M 192-193). La sua collocazione definitiva nel *Musicante* è in corrispondenza dell'anno 1979, posizionata, dunque, con coerenza cronologica, dopo la silloge consacrata a René Char. Nel 1971 comincia, infatti, il lavoro più approfondito di Sereni proprio sul poeta della Resistenza francese, a partire dalle raccolte *Le nu perdu* e

³⁸ «E magari quelle cose mi fossero state chiare allora, magari avessi potuto dirle allora con la coscienza di oggi, magari non ci fosse stato bisogno di vent'anni per capirle e confessarle per iscritto come sto facendo adesso» (ID 98, 1965).

³⁹ Questa stessa poesia subisce una rielaborazione, o, per usare le parole di Giulia Raboni nella *Nota introduttiva a Poesie e prose*, una «falsificazione» nella successiva poesia *Trapianto* (PP 47).

La nuit talismanique. Gli incontri di persona in Vaucluse daranno anche luogo alla pubblicazione del breve saggio *Sur "Feuillets d'Hypnos"*, pubblicato nel numero monografico dedicato a René Char dei prestigiosi «*Cahiers de l'Herne*»⁴⁰ del 1971. Esito finale di questo lavoro sarà, lo si sa, la mirabile traduzione di *Retour amont*, divenuta *Ritorno sopramonte* nel 1974,⁴¹ preceduta dal saggio di Jean Starobinski e dai preziosissimi *Appunti del traduttore*: «A modo mio, René Char | coi miei soli mezzi | su materiali vostri», ricorda Vincenzo Mengaldo.⁴²

Dal 1972 al 1975 negli *Immediati Dintorni* si riscontra una mancanza di annotazioni. Nel *Musicante*, invece, si colloca in corrispondenza cronologica la lunga sezione intitolata *Ancora da René Char* (M 125-161), la quale si conclude con la poesia dedicata a Rodin e datata, dal poeta francese, 24 gennaio 1973. Non è certo questo il luogo per commentare *Il musicante di Saint-Merry*; come si è dichiarato inizialmente, ci si propone soltanto di trovare alcune consonanze fra il diario intermittente e le traduzioni carsiche di Sereni. Si dirà soltanto che la prima poesia di questo secondo atto chariano, *Dire il proprio nome*, non è inclusa in *Ritorno sopramonte*, così come non lo sono *Il mancino* e *Il sito nascosto*. Il tono di questa seconda selezione amplifica alcuni cenni alla natura (il fiume soprattutto, *Rex fluminis Sorgiae*, M 150 e 151) e il *milieu* provenzale (la Valchiusa) che, come si è osservato, erano già apparsi nelle ultime traduzioni dei *Fogli d'Ipnos* inseriti nel *Musicante*, nonché, in filigrana, negli *Immediati dintorni* attraverso il brano *Targhe per posteggio auto* (ID 109-111, 1970).

Ci si concentrerà qui su *Dire il proprio nome*, unica prosa poetica tratta da *La parole en archipel* (1962) di René Char, opera che indugia sul ruolo dell'artista nella società e che, come lo stesso Sereni ammette con rammarico nella *Nota giustificativa* al *Musicante*, avrebbe meritato una più ampia traduzione. Il brano prescelto da Sereni appartiene alla sequenza *Au-dessus du vent*, dove spazio e tempo si fanno categorie esistenziali: nella trasposizione sereniana, la prosa poetica originale si trasforma in versi, i quali cantano l'infanzia e la Sorgue – quel fiume provenzale, compagno fedele che circonda Isle-sur-la-Sorgue prima di frammentarsi in un reticolo di canali.

Per Char, così come per Sereni (per il quale analogo spazio seminale e liminare fu Bocca di Magra), questo legame idrografico non rappresenta soltanto un episodio biografico, ma un'esperienza fondativa: simbiosi tra due esistenze, quella del fanciullo che attinge alla generosità del paesaggio fluviale e quella dell'acqua, perenne nel suo mutare e nel suo diffondersi. Nominare il luogo diventa, per entrambi i poeti, gesto antropologico primario

⁴⁰ VITTORIO SERENI, *Sur "Feuillets d'Hypnos"*, in *René Char*, «*Cahier de l'Herne*», 15, 1971, pp. 36-39.

⁴¹ RENÉ CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, prefazione di Jean Starobinski, con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974.

⁴² PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», IX, 1983, poi in Id., *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, pp. 315-331.

quanto lo è macinare il grano (il fiume è anche mulino, si legge in *Dire il proprio nome*, M 127). La Fontaine-de-Vaucluse – la «piaga chimerica» di *Tracciato sul baratro* (M 128) – si trasforma, in Char, in un dispositivo linguistico che, attraverso la nominazione, resuscita l'eredità (petrarchesca, ma non solo). Il suo corso «segreto» (*ibidem*) tesse un dialogo tra geografia e linguaggio: il muro (frontiera, resistenza storica, reticolato) e il flusso (linfa vitale, temporalità, luce) diventano metafore delle tensioni che percorrono l'opera di entrambi gli autori – storiche, esistenziali e poetiche (*Il muro di cinta e il rio*, M 132-133).

Il significato profondo della permanenza, tanto della storia quanto della parola poetica, emerge dall'intersezione di questi elementi, non dalla loro separazione: lo dimostrano i richiami alla grotta preistorica di Thouzon (*Il muro di cinta e il rio*, M 133) o alle Baronie (*Ballo alle Baronie*, M 134-135), terre provenzali vicine alla patria della *trobairitz* Contessa di Dia, il cui lascito lirico riecheggia nel ricercare di entrambi i poeti, di tutti i poeti. Lo testimonia soprattutto la corrente mai interrotta del fiume, tempo e parola.

Di nuovo l'acqua collegata a *La città* (ID 115-117) appare nel 1975 degli *Immediati dintorni*:

Non conosco città ideali e nemmeno le vagheggio. Conosco città in cui mi piacerebbe vivere, mettiamo Verona o Mantova, ma debbo riconoscere che queste un poco astratte predilezioni si collegano alla presenza di un fiume o di uno specchio d'acqua allietato da una quinta di alberi. (ID 115)

L'illuminante autoriflessione relativa a queste «un poco astratte predilezioni» trova la sua ragion d'essere proprio nella dialettica tra architettura urbana e natura fluida, teatro di un'armonia possibile tra artificio e spontaneità. Jean Rousset, appartenente alla stessa scuola di Ginevra di Starobinski, scriveva proprio in quegli anni che il Barocco poteva definirsi come il riflesso di un palazzo rinascimentale affacciato su un corso d'acqua. Il Barocco, di cui *L'Illusion comique* di Corneille era stato fra gli esiti più alti.

Nel periodo compreso tra il 1975 e il 1979 non compaiono negli *Immediati dintorni* riferimenti a poesie poi confluite nel *Musicante*. Tuttavia, emerge un indizio cruciale riguardo alla concezione sereniana della traduzione poetica. Nell'annotazione del 1978 contenuta in *Autoritratto* (ID 123-128), il poeta svela il proprio metodo compositivo, definendolo esplicitamente *mediazione*.

Tale rivelazione getta luce retrospettiva sul principio traduttivo che ha caratterizzato ogni suo approccio, mostrando come, per Sereni, la traduzione rappresentasse non un mero trasferimento linguistico, ma un processo creativo di rielaborazione e incontro di voci:

Per fare lavoro a tavolino o, se si preferisce, per fare laboratorio mi occorre una mediazione. Allora sì che mi riesce e ci provo gusto. *La mediazione può essere data dal testo di uno straniero che io sia tentato di tradurre o anche, persino, che mi sia stato chiesto*

di tradurre. Molto più raro il caso di un testo scritto in precedenza da me e di cui mi sia dimenticato. (ID 124, corsivo mio)

Lo stesso passaggio affronta le questioni sempre urgenti dell'identità poetica e della committenza creativa – temi che trovano piena realizzazione nel *Musicante di Saint-Merry* attraverso l'inclusione finale de *L'illusione teatrale*, testo commissionato per lo spettacolo di Walter Pagliaro.⁴³ Ma la dimensione teatrale emerge anche altrove negli *Immediati dintorni*.

Già nel 1977, in *Una recita e un applauso* (ID 118-123), Sereni loda il film *La recita* di Theo Anghelopoulos (1975), sottolineandone l'ambientazione nell'Atene che conobbe da soldato e attraverso i versi de *L'ultimo giorno* (datati febbraio 1939) dell'amico Giorgio Seferis.⁴⁴ Secondo Sereni, Anghelopoulos sviluppa in questa pellicola una poetica dell'oggettività in cui i fatti acquisiscono autonoma eloquenza, impiegando, tra l'altro, il dispositivo meta-narrativo del teatro nel cinema, espediente di *mise en abyme* che è il cuore del dispositivo scenico de *L'illusion comique* di Corneille e, si può suggerire, della mediazione sereniana.

L'anno 1979 vede l'agglutinarsi della pubblicazione di opere (anche tradotte) e il convergere negli *Immediati dintorni* di temi e motivi che davvero migrano, sistole diastole, in ogni direzione dell'opera di Sereni e anche nel *Musicante*. Il 1979 è innanzitutto l'anno della pubblicazione di otto traduzioni di Apollinaire, cui Sereni aggiunge un'altra silloge, in parte attinta dagli *Alcools*, in parte dai *Calligrammes*, che hanno formato la *plaquette Eravamo da poco intanto nati* (il cui titolo è offerto dal verso finale di *La piccola auto* di Pierre Rouveyre, contenuta nel *Musicante di Saint-Merry* sotto forma di vero e proprio calligramma M 191).⁴⁵

Nel *Musicante di Saint-Merry*, le scelte antologiche di Sereni abbracciano un arco temporale che si estende sia al periodo precedente, sia a quello successivo alla Grande Guerra. Particolarmente significativo è il caso di quelle liriche che presentano una datazione in calce, o interna, al testo. Eccone l'elenco:

Il ponte Mirabeau
Il viaggiatore
La porta
Corni da caccia

⁴³ Testo originale, traduzione e appunti del traduttore e del regista sono riuniti in un volume dei «Quaderni della Fenice» diretti da Giovanni Raboni: PIERRE CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, Guanda, Milano 1979.

⁴⁴ Mediati nella traduzione di Filippo Maria Pontani, che Sereni riporta nella propria recensione (ID 120).

⁴⁵ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, Strenna per gli amici di Paolo Franci, 300 esemplari f.c., Scheiwiller, Milano 1980.

Il musicante di Saint-Merry (con data, falsa, di Apollinaire: 21 maggio 1913)

La piccola auto (di André Rouveyre, con data 31 agosto 1914)

La ciocca ritrovata

Voglia (Notte del 24 settembre, domani l'assalto)

Cartolina postale (un giorno d'estate)

Un uccello canta (l'amore dei soldati, amore azzurro come l'azzurro cuore)

Della singola poesia *Il musicante di Saint-Merry* e delle sue risonanze con *Gli immediati dintorni* si è già trattato. Mario Richter, tra i massimi specialisti italiani di Apollinaire, si è interrogato, fra le altre cose, sul significato della singolare invenzione verbale «les mordonantes mériennes»⁴⁶ nell'originale francese – formulazione che Sereni riprende quasi alla lettera, limitandosi a invertirla («le meriane mortifere» M 179). È a Rabelais, assente nel dibattito critico ma fondamentale per comprendere appieno il tessuto linguistico di *Le musicien de Saint-Merry*, che occorre guardare. Il suo antico francese gergale (quel *français populaire* e *bouffon* che tanto influenzò Apollinaire) costituisce l'humus da cui germoglia l'invenzione che Sereni lascia intatta. In questa stratificazione culturale – dove si intrecciano i motivi apollinairiani della morte, del viandante e del corteo – Rabelais rappresenta il sottotesto imprescindibile: la sua lezione di vitalismo linguistico contamina tanto il poeta della Senna quanto Sereni, trasformando le due versioni del *Musicante* in un palinsesto di tradizioni letterarie.

Nella sezione, fra una poesia e l'altra di Apollinaire, s'intrecciano di nuovo i motivi dell'acqua (i fiumi Senna e lo stretto di Euripe in Grecia, le maree di Marsiglia, gli angeli di mare); dei ricordi (evocati dai corni da caccia, ma anche dal flauto che ammalia e conduce alla morte), del poeta André Rouveyre, che parte sul suo bolide novecentesco dicendo addio all'epoca dell'Europa imperiale. Torna anche la guerra, di cui si vedono i baleni prima di udirne i colpi. È qui anticipato uno degli ultimi brani de *Gli immediati dintorni*, ossia *Port Stanley come Trapani*, del 1982 (ID 139-142), in cui, attraverso il richiamo alla cronaca della guerra nelle Falkland, si commentano con indignazione (*Ma vivaddio!*, ID 142) i corsi e i ricorsi della storia, mettendo in parallelo l'ordine agli argentini di resistere al nemico a oltranza con quello che gli era stato impartito quarant'anni prima «a Paceco [...]», alle spalle di Trapani, di fianco alla montagna di Erice» (ID 139).

⁴⁶ MARIO RICHTER, “*Le Musicien de Saint-Merry*” (*À propos des «mordonantes mériennes»*), in Id., *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XXe siècle*, Garnier, Paris 2014, pp. 141-146: «Au milieu d'un groupe de variantes, il existe un mot qui au XVIe siècle (et même avant) était d'un usage courant dans les quartiers réservés : il s'agit de *mordong*, juron déguisé, qui, mis en clair, devrait signifier *mort de Dieu*, et autour duquel gravite toute une série de termes semblables comme *mordienne*, *mordondienne*, par là mort diene (de rabelaisienne mémoire), *mordonbille*. Il n'est pas improbable qu'Apollinaire ait connu le terme dans cette authentique panoplie de mots de gueule qu'est *Le Moyen de parvenir* du facétieux chanoine de Tours».

Segue, nel *Musicante di Saint-Merry*, il breve poema di Albert Camus *Il toro affonda...* (M 206-207), che, come Sereni stesso dichiara nella *Nota bibliografica* degli *Immediati dintorni*, non conta su testi a stampa mediatori tra il poema in prosa e lui. Eppure, almeno due mediazioni indirette – al secondo grado – lasciano tracce decisive. La prima, fotografica: l'originale camusiano è incluso in *La postérité du soleil*, dove funge da legenda ad una immagine della Sorgue, scattata da Henriette Grindat, su cui si rispecchia la chiesa di Thor.⁴⁷ Non si tratta di un semplice accompagnamento: l'immagine fissa l'istante, mentre il testo di Camus lo dissolve nel flusso del tempo. Il toro che «affonda le zampe nella sabbia» (M 207) è insieme forza e caduta, eternità e effimero – un ossimoro visivo che la fotografia cristallizza, ma che la scrittura dinamizza. Come scriverà René Char nelle pagine introduttive alla raccolta di Camus,⁴⁸ si tratta di fissare «un *éblouissement*», un abbaglio tra «le crépuscule et le ciel». Sereni, attratto da queste tensioni, riprende il gesto camusiano di sospendere il tempo, ma lo applica alla storia: se Camus gioca con la luce provenzale, Sereni scava nell'ombra dei Lager, citando, in *La nemesi* (1979, ID 128-129), Sachsenhausen (prova generale dei campi di sterminio e quartiere di Francoforte).⁴⁹ Si noti, inoltre, che, dopo i cicli dell'assurdo e della rivolta (Sisifo e Prometeo), Camus progettava proprio in quegli anni di scrivere un ciclo sull'amore, incentrato su Nemesi – dea della misura, ma anche del ritorno inevitabile. Char, con cui Camus condivide paesaggi, itinerari, «soli gemelli» («soleils jumeaux»),⁵⁰ suggerisce a quest'ultimo di tradurre anche in poesia questa ricerca. Ne nasce appunto *La Postérité du soleil*, dove i frammenti camusiani, nutriti dall'audacia di morire felici, dialogano con l'ombra. Sereni, che in *La nemesi* cita quella stessa Sachsenhausen che apparirà anche *Nel vero anno zero*,⁵¹ sembra ereditare questa dialettica: la storia ritorna, come una nemesi, anche quando è rimossa sotto le apparenze del quotidiano (un ristorante, un quartiere di città, la fotografia di una chiesa).

Il capitoletto precede di poco il penultimo contributo de *Gli immediati dintorni*, *Il tempo delle fiamme nere* (1982, ID 143-151), e non solo ne condivide affinità tematiche – con le già citate *Rappresaglie*, poiché si parla di una fucilazione, questa volta di segno

⁴⁷ ALBERT CAMUS, *La Postérité du soleil*, photographies de Henriette Grindat, itinéraire par René Char, Edwin Engelberts, Genève 1965, s.p.

⁴⁸ Nel volume, che non riporta numero di pagine, sono presenti una introduzione e una postfazione entrambe firmate da René Char, l'ultima scritta dopo il tragico incidente; questo il suo incipit: «Camus est mort». Sul rapporto fra i due grandi scrittori vedasi la *Correspondance 1946-1959*, a cura di Franck Planeille, Gallimard, Paris 2007.

⁴⁹ Gli studi sereniani sottolineano che gli stessi motivi narrativo-tematici ricorrono nei testi *L'opzione* (1964), *La nemesi* (ID) e *Il sabato tedesco* (1980), che condividono il contesto della partecipazione, negli anni '60, ad alcune edizioni della Fiera del Libro di Francoforte e del congresso editoriale di Barcellona (1962).

⁵⁰ RENÉ CHAR, *Postface* a *La Postérité du soleil*, cit.

⁵¹ VITTORIO SERENI, *Nel vero anno zero*, in Id., *Gli strumenti umani*, poi in PP 227.

politico opposto –, ma chiude anche il diario intermittente con uno schiaffo «bruciante» (ID 151, 1982), ricordo d'infanzia collocato nella primavera del 1925, ad un anno dal delitto Matteotti, che mette fine all'epopea della fede politica per lasciare il posto a quella calcistica (*Il fantasma nerazzurro*, ID 88–90, 1964).

Per quanto riguarda i riferimenti intertestuali in questo arco cronologico (1979–1983), si osserva una significativa assenza di poeti stranieri ne *Gli Immediati dintorni*. L'attenzione si sposta piuttosto verso le arti visive, con due presenze importanti: Cézanne e Morlotti.

Un'eccezione notevole ne *Il musicante di Saint-Merry* è rappresentata da Fernando Bandini, unico poeta italiano incluso della raccolta traduttiva, che compare, però, con un testo in latino – lingua antica per eccellenza – tratto dall'edizione illustrata da Giuseppe Zigaina (1978).⁵² La sua *Festa d'inverno* (M 210–215) sviluppa motivi profondamente sereniani: i versi «e sembrano | gli astri tremare di trasparente amore | | e lunghe notti brulicanti di murmuri, | quali primaverili alberi in fiore, | con mitezza ci esortano | a soffrire le lacrime di un tempo feroce» (M 215) riecheggiano i nuclei di senso di *Stella variabile*, in particolare quella dialettica tra dolore storico e speranza cosmica che caratterizza la produzione matura di Sereni.

L'ultima sezione riporta, infine, per intero la traduzione commissionata, «mediata» dice Sereni nella già citata prosa *Autoritratto* degli *Immediati dintorni*, dell'opera teatrale di Pierre Corneille, uscita nel 1636 col nome di *Illusion comique*.

Molti commentatori hanno sottolineato l'aspetto teatrale dell'impalcatura dell'opera sereniana. L'ha sancito lui stesso, a partire da una suggestione che gli si è palesata leggendo un “pezzo” di Carlo Betocchi:

«E così, penso ora alla poesia quasi come a un teatro di parole, dove le parole sono come persone, e le penso con i miei difetti, vizi, infinite mutabilità». Strano, non avevo mai pensato al teatro (ed ero quasi tentato di rubare l'espressione a Betocchi per dare questo titolo al libro: teatro di parole. Continuerebbe a non piacere a Niccolò con la giustificazione che sto fornendo? Il mio sforzo sempre più evidente è appunto quello del mandato ad altri (situazioni e figure evocate, evocazioni di situazioni e figure), a interposte persone, lo sviluppo dell'emozione di partenza. (*Nota introduttiva*, PP 31; corsivi miei)

Non si potrebbe dire meglio, ovviamente. E forse questo spiega la scelta di tradurre *comique* con *teatrale*. Scelta che certo è legittima, se si pensa che un *comédien* può interpretare ruoli tanto tragici quanto comici. Ma che forza, sapendo di farlo, la codificazione dei generi che con Corneille comincia, in effetti, a vacillare, aprendo alla grande questione

⁵² FERNANDO BANDINI, *Festa d'inverno*, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, seguiti da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, poi ripresi in *Carmen hiemale*, cartella in 75 esemplari con illustrazioni di Giuseppe Zigaina, nella stampa di Albicocco e Santini, Udine 1978.

(non solo barocca) dell’essere e dell’apparire, della mimesis, della *mise en abyme*, della distanza nell’ironia, della magia della parola e delle sue illusioni (lessema estremamente ricorrente negli *Immediati dintorni*), di ciò che un tempo era non ammissibile e che oggi lo è, dei padri e dei figli, del potere politico che apprezza il teatro, dell’antichità che permane e della buona sorte che il teatro promette.

Temi che Sereni ha magistralmente tessuto nella trama complessa della sua opera, e che queste pagine hanno tentato di illuminare attraverso l’accostamento – per interposta persona – di una sua prosa e di versi altrui. Un dialogo che trova suggestiva conferma nelle annotazioni alla traduzione dell’*Illusion comique*, dove lo stesso Sereni osserva: «Dopo tutto non è un caso che al tempo di Corneille nel designare un’opera drammatica il termine *poème* si alternasse ancora al termine *pièce*».⁵³

Con questa riflessione, Sereni consegna al lettore un ulteriore bandolo per orientarsi nella sua opera labirintica – un universo la cui essenza pulsa sempre ai confini dei generi, delle epoche, delle tradizioni, delle storie, della propria storia personale e della Storia. Queste pagine hanno cercato di seguirne per qualche tratto il flusso e le risonanze, provando a disegnare un dialogo fra due testi che, come sempre accade per i grandi autori, forse sono uno soltanto.

BIBLIOGRAFIA

- GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, Strenna per gli amici di Paolo Franci, 300 esemplari f.c., Scheiwiller, Milano 1980.
- FERNANDO BANDINI, *Festa d’inverno*, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, seguiti da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, poi in Id., *Carmen hiemale*, cartella in 75 esemplari con illustrazioni di Giuseppe Zigaina, Albicocco e Santini, Udine 1978.
- ALBERT CAMUS, *La Postérité du soleil*, photographies de Henriette Grindat, itinéraire par René Char, Edwin Engelberts, Genève 1965.
- ALBERT CAMUS, RENÉ CHAR, *Correspondance 1946-1959*, a cura di Franck Planeille, Gallimard, Paris 2007.
- ROBERTA CAPELLI, ALICE DUCATI, *Ezra Pound, un intellettuale tra intellettuali*, Ares, Milano 2023.
- VINCENZO CARDARELLI, *Adolescente*, in Id., *Poesie*, Edizioni di Novissima, Roma 1936, poi Mondadori, Milano 1942.
- RENÉ CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, prefazione di Jean Starobinski, con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974.

⁵³ *Appunti di lettura; La fortezza Corneille*, in PP 949.

RENÉ CHAR, VITTORIO SERENI, “Due rive ci vogliono”. *Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Donzelli, Roma 2010.

PIERRE CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, Guanda, Milano 1979.

FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.

ANDRÉ FRÉNAUD, *Ancienne mémoire*, Le Divan, Paris 1960.

ID., *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967.

PAOLO GIOVANNETTI, *Dissoluzione e resistenza della poesia secondonovecentesca. Per interposta persona di Enrico Testa*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xviii, 2, 2015, pp. 195-204.

COSTANTINO KAVAFIS, *Poesie scelte*, trad. italiana di Filippo Maria Pontani, con un ricordo di Giuseppe Ungaretti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1956.

CARLO LEVI, *Un inedito di Umberto Saba. "Storiella d'estate"*, «La Stampa», 26 agosto 1960, p. 3.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», ix, 1983, poi in ID., *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987, ora in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, pp. 315-331.

LAURA NOVATI, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Unicopli, Milano 2013.

ELENA PONTIGGIA (a cura di), *Broggini e il suo tempo. Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e «Corrente»*, Skira, Milano 1998.

EZRA POUND, *Vorticism*, «The Fortnightly Review», 96, 1 september 1914, pp. 461-471.

ID., *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, John Lane, London-New York 1916.

ID., *Selected Poems*, New Directions, New York 1949.

MARC POUPON, *Le Musicien de Saint-Merry*, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 23, 1971, pp. 211-220.

GIULIA RABONI, *Nota Introduttiva*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e Prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020.

EAD., *Poesie come persone*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e Prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 919-1214.

MARIO RICHTER, “*Le Musicien de Saint-Merry*” (*À propos des «mordonnantes mériennes»*), in ID., *Apollinaire. Le renouvellement de l’écriture poétique du XXe siècle*, Garnier, Paris 2014, pp. 141-146.

CARLO SACCONAGHI, *Vittorio Sereni traduttore di Ezra Pound*, Dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, ciclo xxviii, Scuola di dottorato in *Humanae Litterae*, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015/2016.

JEAN-PAUL SARTRE, *Préface*, in LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Presses Universitaires de France, Paris 1948, poi in «Présence Africaine», 6, 1949.

VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia poundiana*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1955.

MARIA TERESA SERENI, *Nota giustificativa*, in VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 2013, pp. 163-166.

VITTORIO SERENI, *Prefazione*, in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961, pp. 21-32

ID., *Risposta all’inchiesta “Sette domande sulla poesia”*, «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962.

ID., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965, poi in ID., *Poesie e prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 147-236.

ID., *Sur “Feuillets d’Hypnos”*, in René Char, «Cahier de l’Herne», 15, 1971, pp. 36-39.

ID., *Letture preliminari*, Liviana, Padova 1973, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 813-918.

ID., *Poesia per chi?*, «Rinascita», 19 settembre 1975, xxxii, 39; poi in ID., *Poesie e Prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 1119-1125.

ID., *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, con introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.

ID., *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 2013 (ed. or. ivi, 1983).

ID., *Note*, in ID., *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 2013, pp. 167-176.

ID., *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, il Saggiatore, Milano 2019 (ed. or. Einaudi, Torino 1981).

JESPER SVENBRO, «*Parcours du “Musicien de Saint-Merry” (Apollinaire) comme initiation à la lecture de l’“Hymne homérique à Hermès”*», in ALAIN BERTHOZ, JOHN SCHEID (dir.), *Les arts de la mémoire et les images mentales*, Collège de France, Paris 2018, pp. 17-29.

ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

LUCA TRISSINO, “*Due letture*”? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*, «*Versants*», 70, 2, 2023, pp. 59-79.

FRANÇOIS VILLON, *Testament*, in ID., *Œuvres complètes*, édition établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard, 2014 (ed. or. Levet, Paris 1489), pp. 27-167.



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

© Silvia Riva

VITTORIO SERENI E LA MEMORIA IN MOVIMENTO.
DA *FRONTIERA* A *STELLA VARIABILE*: LA SVOLTA DEL VIAGGIO IN AUTOMOBILE

Marino Fuchs

Università di Berna

ORCID: 0000 0002 3595 1477

ABSTRACT IT

Il saggio esplora l'evoluzione del tema del movimento nella poesia di Vittorio Sereni, tracciando il passaggio dal treno all'automobile come paradigma di una trasformazione percettiva più ampia. Dall'esperienza del camminare in *Frontiera* ai viaggi ferroviari del *Diario d'Algeria*, fino all'irruzione dell'automobile negli *Strumenti umani* e in *Stella variabile*, il movimento si configura come dispositivo che riorganizza il rapporto tra soggetto, paesaggio e memoria. L'automobile, inizialmente portatrice del «privilegio del moto», rivela nelle ultime raccolte i suoi limiti, segnalando l'impossibilità di raggiungere attraverso la velocità un autentico recupero memoriale.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; Poesia italiana del Novecento; Automobile; Memoria; Paesaggio; Movimento.

TITLE

Vittorio Sereni and Memory in Motion. From *Frontiera* to *Stella variabile*: The Turning Point of Car Travel

ABSTRACT ENG

This essay explores the evolution of movement as a theme in Vittorio Sereni's poetry, tracing the shift from train to automobile as a paradigm of a broader perceptual transformation. From the walking experience in *Frontiera* to the railway journeys in *Diario d'Algeria*, to the emergence of the automobile in *Gli strumenti umani* and *Stella variabile*, movement functions as a device that reorganizes the relationship between subject, landscape, and memory. The automobile, initially bearer of the «privilege of motion», reveals its limitations in the later collections, signaling the impossibility of achieving authentic memory recovery through speed.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; 20th century Italian poetry; Automobile; Memory; Landscape; Movement.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Marino Fuchs è Assistente avanzato di Letteratura italiana all'Università di Berna. Formatosi a Losanna, ha svolto un post-doc al Centro Studi Franco Fortini di Siena con il grant "PostDoc Mobility" del Fondo Nazionale Svizzero. Si occupa di letteratura del Novecento, editoria, scambi tra scrittori e artisti. Ha pubblicato su Enrico Filippini, Edoardo Sanguineti, il Gruppo 63, Alessandro Parronchi e Vittorio Sereni, curando anche edizioni di carteggi e materiali d'archivio.

Marino Fuchs, *Vittorio Sereni e la memoria in movimento. Da "Frontiera" a "Stella variabile": la svolta del viaggio in automobile*, «inOpera», III, 4, 2025, pp. 104-131.

DOI: 10.54103/inopera/29304

1. PAESAGGIO, MOVIMENTO, MEMORIA

Tra il 1958 e il 1960, mentre l'Italia si prepara all'apertura dell'Autostrada del Sole, due testi affrontano da prospettive complementari il rapporto tra movimento e memoria. Su «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», Alessandro Parronchi firma un articolo, commissionato dall'amico Vittorio Sereni in qualità di capoufficio stampa dell'omonima azienda, in cui riflette su come la velocità e la facilità degli spostamenti in automobile stiano modificando radicalmente la capacità di selezionare e memorizzare le nostre impressioni sui luoghi e i paesaggi.¹ Nell'anno seguente - come ha dimostrato Christian Genetelli² - Sereni lavora alla stesura di *Ancora sulla strada di Zenna*,³ una poesia che porta a compimento tra la fine del 1959 e i primi mesi del 1960 e che testimonia una significativa evoluzione nelle modalità di rappresentazione del movimento e della temporalità, proprio con l'irrompere dell'automobile all'interno del suo percorso poetico.

Tale trasformazione va inquadrata in un contesto più ampio di mutazione dell'immaginario letterario legato all'automobile nel Novecento. Come osserva Emanuele Zinato:

l'automobile, nella tarda modernità, occupa un posto centrale, sia nell'ordine materiale sia in quello immaginario. [...] A differenza del treno o del battello a vapore, l'automobile è però votata fin dalle origini a interferire più capillarmente con la quotidianità, in quanto nata per viaggiare nelle stesse sedi, strade e piazze, in cui si svolge la vita sociale; il suo stesso nome rinvia inoltre a un sovvertimento del rapporto fra l'uomo e la dimensione spazio-temporale, a una promessa illimitata di mobilità individuale e autonoma.⁴

La pervasività dell'automobile nella vita quotidiana del dopoguerra costituisce il terreno su cui maturano le riflessioni degli scrittori invitati da Sereni a proporre articoli per le rubriche *Domeniche per l'automobilista italiano* e poi *Itinerari per le vacanze*.

Anche nella poesia di Sereni il cambiamento, lungi dal configurarsi come cesura netta, si manifesta gradualmente come una riarticolazione del rapporto tra soggetto lirico, paesaggio e memoria. Già all'altezza di *Ancora sulla strada di Zenna* possiamo registrare un triplice cambiamento, riconducibile all'esperienza automobilistica, nelle strutture fondamentali della rappresentazione poetica.

In primo luogo, la concezione ritmica incarnata dal treno cede il passo alla temporalità frammentaria e intermittente dell'automobile. Il movimento ferroviario, pur nella sua

¹ ALESSANDRO PARRONCHI, *Viaggio nella divina proporzione*, «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica», 4, luglio-agosto 1958, pp. 67-70.

² CHRISTIAN GENETELLI, *Sereni: "Ancora sulla strada di Zenna"*, Carocci, Roma 2024, p. 14.

³ VITTORIO SERENI, *Ancora sulla strada di Zenna*, in Id., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965, pp. 19-20 (poi in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 113-114). Da quest'ultima edizione saranno tratte tutte le citazioni presenti nel lavoro.

⁴ EMANUELE ZINATO, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova 2012, p. 16.

modernità, conservava la capacità di scandire ciclicamente non solo lo spazio, ma anche il tempo della comunità, integrando l'esperienza soggettiva in una temporalità condivisa e in una dimensione memoriale e collettiva; al contrario, l'automobile disarticola la percezione del tempo e accentua l'isolamento del soggetto.

In secondo luogo, la trasformazione dei modi della percezione indotta dalla guida implica una riconfigurazione delle strutture del conoscere: non si tratta solo di un diverso sguardo sul paesaggio, ma di una ridefinizione dei processi attraverso cui il soggetto organizza e comprende la realtà.

Infine, tale trasformazione epistemica investe anche i meccanismi della rimemorazione: la memoria è sollecitata dalla velocità delle impressioni fugaci, proprio come i panorami che scorrono e svaniscono al di là del finestrino e del parabrezza:

Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.⁵

L'intreccio delle riflessioni di Parronchi e Sereni sul passaggio epocale alla motorizzazione di massa non è casuale: dal 1952 al 1958, nel suo ruolo di responsabile della rivista aziendale Pirelli, Sereni aveva attivamente promosso una serie di collaborazioni letterarie volte a esplorare il nuovo rapporto con il paesaggio introdotto dall'automobile. «Pirelli» diventa così un laboratorio in cui si sperimenta non solo una nuova modalità di scrittura odepatica ma una più ampia riflessione sul rapporto tra movimento e memoria. Come vedremo, le pagine dei compagni di strada di Sereni sono uno spazio a partire dal quale egli stesso potrà riflettere sulla sua poetica e intraprendere direzioni nuove.

La critica ha variamente interpretato la centralità del movimento nella poesia di Sereni. Magrini⁶ ha colto nella «rappresentazione del movimento reale e naturale del soggetto nella e durante la poesia» un elemento caratterizzante dell'intera produzione sereniana,⁷ ponendo l'accento sulla continuità della sua ricerca poetica. Per Magrini, Sereni si inserisce in una tradizione di «poesia di movimento» che trova i suoi archetipi nella *Divina Commedia* e in alcune liriche petrarchesche come *Solo e pensoso e Di pensier in pensier, di monte in monte*. Sereni riesce a realizzarne una sintesi originale che risponde alle esigenze della poesia moderna, superando la «naturalezza romantica»⁸ attraverso la consapevolezza del «privilegio del moto» (*Ancora sulla strada di Zenna*) come elemento identitario.

⁵ VITTORIO SERENI, *Ancora sulla strada di Zenna*, cit., vv. 32-35, p. 114.

⁶ GIACOMO MAGRINI, *Sereni la sua poesia di movimento*, in DANTE ISELLA (a cura di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, Luino 25-26 maggio 1991, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, pp. 133-142.

⁷ GIACOMO MAGRINI, *Sereni la sua poesia di movimento*, cit., p. 133.

⁸ Ivi, p. 140.

Lenzini⁹ ha invece approfondito le implicazioni esistenziali dell'automobile in *Gli strumenti umani* e in *Stella variabile*, mostrando come «l'interiorizzazione del discorso e l'approfondimento dell'interrogazione rispetto al reale vadano di pari passo con l'accelerazione e la discontinuità»¹⁰ tipiche dell'esperienza automobilistica. Rispetto a Magrini, Lenzini ha insistito maggiormente sulla cesura rappresentata dal passaggio dal treno all'automobile, vedendo in esso l'emergere di una nuova sensibilità soggettiva: «Diverso ormai, soprattutto, il tempo dell'io: che ora trova nella mobilità e velocità dell'automobile un passo idoneo alla riflessione interiore nei ritorni ai luoghi della giovinezza»¹¹.

Le due prospettive risultano complementari se consideriamo che la continuità nella ricerca di una poesia del movimento implica una trasformazione nelle modalità di rappresentazione: permane l'intento di raffigurare poeticamente il movimento, ma variano le forme storicamente determinate della sua espressione. Lenzini, infatti, richiamava l'attenzione sul «trenino di Sereni»¹² della prima raccolta, suggerendo implicitamente la possibilità di una lettura evolutiva del rapporto tra poeta e mezzi di trasporto.

Su questa via, studi recenti hanno fornito ulteriori chiarimenti sul contesto in cui maturò la riflessione di Sereni sull'automobile. È il caso delle collaborazioni di Sereni con Chiara e Parronchi per la rivista «Pirelli» tra il 1952 e il 1958, che ho potuto studiare attraverso materiali d'archivio inediti.¹³ Questa documentazione ha permesso di meglio comprendere come l'esperienza professionale nel mondo dell'industria automobilistica e questi progetti editoriali abbiano contribuito alla consapevolezza di Sereni riguardo alle trasformazioni che l'automobile stava introducendo nella percezione del paesaggio e nella conservazione della memoria.

Anche Genetelli ha prestato attenzione al contesto pirelliano per identificare quella che definisce la «genesi non materiale, ma direi ideale o meglio esperienziale»¹⁴ di *Ancora sulla strada di Zenna*, sulla base di ulteriori evidenze filologiche e documentarie che permettono di situare la genesi della poesia all'interno delle esperienze della rivista «Pirelli». Riprendendo le fila del discorso intrapreso da Magrini e Lenzini, Genetelli situa il passaggio dal treno all'automobile nel contesto di un più ampio mutamento stilistico e formale della poesia di Sereni. Per Genetelli, l'adozione del verso lungo e la nuova articolazione sintattica che caratterizzano *Ancora sulla strada di Zenna* non sono solo il riflesso

⁹ LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni*, in ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 13-20 (già in «Erba d'Arno», 54, 1993, pp. 67-71, e in versione ampliata in *Atti di IncontroTesto. Seconda edizione* [Siena, novembre 2012 - febbraio 2013], a cura del Comitato redazionale di IncontroTesto, Pacini, Pisa 2014, pp. 61-65).

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Ivi, p. 14.

¹² Ivi, p. 13.

¹³ MARINO FUCHS, *Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi, itinerari e collaborazioni tra arte e poesia*, «Versants», 70, 2, 2023, pp. 43-58.

¹⁴ CHRISTIAN GENETELLI, *Sereni: "Ancora sulla strada di Zenna"*, cit., p. 16.

di un cambiamento tematico, ma rappresentano un momento di svolta nella storia del poeta e, più in generale, della poesia italiana; torneremo più avanti su tale spunto critico pregno di implicazioni significative. Il passaggio dal treno all'automobile sarebbe dunque emblematico di una più generale trasformazione del linguaggio poetico, che si apre a nuove possibilità espressive e a nuove modalità di rappresentazione dell'esperienza.

Queste diverse letture critiche, pur da prospettive differenti, convergono nel riconoscere la centralità del tema del movimento nella poesia di Sereni e il significato cruciale della svolta automobilistica sul piano non solo tematico ma anche formale e stilistico. Tuttavia, manca ancora un'analisi sistematica dell'evoluzione che caratterizza l'esperienza del movimento nelle prime raccolte (*Frontiera* e *Diario d'Algeria*) e quella che emerge nelle opere successive (*Gli strumenti umani* e di *Stella variabile*). Il presente saggio intende colmare questa lacuna con l'obiettivo di dimostrare come questa trasformazione costituisca un vero e proprio mutamento della percezione e rappresentazione del mondo, intimamente connesso con l'evoluzione complessiva della poetica di Sereni e con le significative trasformazioni sociali e culturali dell'Italia del dopoguerra, quando, come osserva Lenzini, «l'avvento delle autostrade, il rilievo e l'impatto dell'industria nella vita collettiva»¹⁵ ridisegnarono profondamente il paesaggio fisico e mentale del paese.

2. LE FORME DEL MOVIMENTO IN FRONTIERA

In *Frontiera*, l'esperienza del movimento si realizza attraverso modalità diverse che riflettono una percezione ancora relativamente integrata del rapporto tra soggetto e paesaggio. Dal camminare al navigare, dal viaggio in treno all'esperienza contemplativa, queste forme di spostamento contribuiscono alla costruzione di un paesaggio poetico in cui spazio e tempo si fondono in una temporalità ciclica e condivisa.

2.1 Il cammino come esperienza primaria

Il camminare rappresenta in *Frontiera* la forma più elementare e immediata di rapporto con il paesaggio; consente un contatto diretto con i luoghi, stabilendo una continuità tra esperienza corporea, percezione spaziale e attivazione della memoria.

Possiamo prendere come esempio due poesie rilevanti per la rappresentazione dell'atto di camminare, *Paese* e *Strada di Creva*, la cui articolazione svela una progressione di senso significativa a livello macrotestuale. *Paese* si apre con un'immagine di movimento desiderato ma negato:

Era questo l'augurio: camminare,
o frusciante di passi nella sera,
nell'oscura tua folla che trascorre
all'ombra fedele dei morti.

¹⁵ LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni*, cit., p. 17.

5 Ma tu ti neghi
e monotono ti chiudi
in prati grami d'inverno,
in disperate brughiere
che salgono verso il confine.¹⁶

L'uso dell'imperfetto («Era questo l'augurio», v. 1) proietta immediatamente il desiderio di movimento in una temporalità trascorsa e irrealizzabile. L'aspettativa vitale di un'immersione tra la «folla» del paese viene frustrata a causa del clima invernale che funesta il ritorno dell'io lirico al paese d'origine¹⁷ («Ma tu ti neghi | e monotono ti chiudi», vv. 5-6). La personificazione del luogo, che attivamente rifiuta la possibilità di un suo attraversamento, configura una frattura tra l'io lirico e il paese, impedendo non solo il contatto con i vivi ma anche con «l'ombra fedele dei morti» (v. 4). La negazione del movimento è dunque anche ostacolo al ricordo. L'immagine del confine assume qui la valenza di limite invalicabile, segnando l'irrimediabile separazione tra soggetto e luogo d'origine, mentre rappresenta al contempo, come è stato notato da Fioroni, quel «confine reale e metafisico, costantemente sfiorato da una presenza mortuaria, che percorre la sezione [Frontiera]».¹⁸

Se *Paese* si struttura attorno alla negazione del movimento, *Strada di Creva* ne sviluppa invece la possibilità effettiva, pur nella sua conclusione regressiva. Le due poesie sono strettamente legate e modulano un motivo comune, quello dell'inganno di una giornata che pare primaverile ma che in seguito rivela la sua natura invernale. Tale motivo si può riscontrare nella prima redazione di *Paese* che presenta nei primi cinque versi, poi espunti, la situazione iniziale di *Strada di Creva*:

IMMAGINATO RITORNO AL PAESE

Spesso tra le piante un polverio
tramuta la città
in altro luogo, in diversa stagione,
ci affacciamo ridenti ai tuoi declivi
lievi nel passo, con felice sudore.

5 Ma tu ti neghi; e monotono ti chiudi
in prati grami d'inverno,
in disperate brughiere
che salgono verso il confine.

¹⁶ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Paese*, p. 37.

¹⁷ La prima redazione di *Paese* individuata da Isella si intitolava significativamente *Immaginato ritorno al paese*, cfr. ivi, pp. 353-354.

¹⁸ Id., *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2013, p. 122.

10 Sono sordi le strade
 nel nostro cammino;
 e chi si volta
 accenna soltanto stupore.¹⁹

L'escursione a mezzacosta («ci affacciamo ridenti ai tuoi declivi | lievi nel passo, con felice sudore», vv. 4-5) è convogliata nei vv. 1-23 di *Strada di Creva*, poesia che prende il nome dall'omonima via che collega Luino a Creva, frazione in collina, e che passa accanto al cimitero («donde il doppio significato (reale e simbolico-allegorico) del titolo»).²⁰

Ciò che colpisce è la geografia intima che Sereni costruisce attraverso toponimi reali che assumono una valenza esistenziale. Le «disperate brughiere» (presenti anche nella redazione finale) non sono solo un'immagine evocativa di matrice ermetica,²¹ parente di quei «cinerei prati» che incontriamo in *Strada di Zenna*, ma incarnano un luogo preciso: la via Brughiere che dal cimitero sale a mezzacosta e la località omonima presso il valico Fornasette.²² Il dato topografico si fa parola poetica senza perdere la sua concretezza, anzi fortificandola.

La continuità tra l'avantesto di *Paese* e *Strada di Creva* è profonda e si manifesta nel primo movimento di quest'ultima, dove l'inganno di una primavera anticipata porta l'io a intraprendere l'escursione:

ora

d'un pazzo inverno nei giorni
dei Santi votati alla neve
lucerte vanno per siepi,
10 fumano i boschi intorno
 e una coppia attardata sui clivi
 ha voci per me di saluto
 come a volte sui monti
 la gente che si chiama tra le valli.²³

¹⁹ ID., *Poesie*, cit., pp. 353-354.

²⁰ ID., *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Nastro & Nastro, Luino 1993, p. 20.

²¹ Si registra ad esempio l'uso di *brughiera* come simbolo di isolamento e confine interiore anche in *Brughiera* di Luzi (da *Primizie del deserto*, 1952) e in *Biciclette* di Caproni (da *Il passaggio di Enea*): «Fu il transito dei treni che, di notte, | vagano senza trovare una meta | fra i campi al novilunio? Per le incerte | brughiere, ahi il lungo fischio sulla pietra | e i detriti funesti cui la brina | dà sudori di ghiaccio» V, vv. 1-6).

²² Il percorso tracciato qui troverà poi compimento in *Le Fornasette (Gli strumenti umani)* dove però sarà tramutato dall'esperienza del moto in automobile, cfr. paragrafo 4.1.

²³ ID., *Poesie*, cit., *Strada di Creva*, p. 40, vv. 6-14.

I «clivi» del v. 11 rimandano ai «declivi» di *Immaginato ritorno al paese* (v. 4) e, in entrambe le poesie, l'esperienza del paesaggio si traduce in fenomeni percettivi che alterano la visione: «Spesso tra le piante un polverio | tramuta la città | in altro luogo, in diversa stagione» (*Immaginato ritorno al paese*, vv. 1-3) si condensa in un'immagine di fulminea precisione «fumano i boschi intorno» (*Strada di Creva*, v. 10). È in questo vaporare,²⁴ dettaglio visivo della polvere tra le piante che contolute indora l'aria e inganna i sensi, che si realizza la peculiare temporalità dei versi, sospesi nell'illusione del cambiamento.

Il cammino sulla strada diventa in Sereni un attraversamento che sfuma i confini tra fisico e metafisico. La strada si configura come spazio liminare per eccellenza, soglia tra vita e morte, come già annunciato nella prima strofa di *Strada di Zenna*, poesia che nella medesima sezione anticipava il motivo:

Ci desteremo sul lago a un'infinita
navigazione. Ma ora
nell'estate impaziente
s'allontana la morte.
5 E pure con labile passo
c'incamminiamo su cinerei prati
per strade che rasentano l'Eliso.²⁵

In questa costruzione allegorica l'opposizione tra il futuro della navigazione eterna e il presente dell'inedere terreno crea una tensione temporale che è anche ontologica.

Il movimento acquatico, proiettato in una dimensione post-mortem, si contrappone alla fragilità del cammino terrestre sui declivi che abbiamo già incontrato nelle altre poesie. La navigazione infinita sul lago e il passo labile sui prati cinerei non sono solo due modalità di spostamento, ma due diverse condizioni dell'essere. C'è qualcosa di sospeso in questi viaggi sereniani, che rimangono, come nota Genetelli, «fortemente mediati dal sentire, ovvero più impressione che meditazione».²⁶ Questa sospensione nasce dalla temporalità stessa dei versi che, in *Strada di Creva*, si modella sul ritmo lento della camminata - un'esperienza che sarà poi radicalmente trasformata dall'irruzione della velocità motorizzata.

Il seguito della passeggiata lungo la *Strada di Creva* rivela una funzione centrale che svolge il camminare nelle poesie di Sereni. L'esperienza cinetica non è semplice spostamento ma dischiusura progressiva del paesaggio, atto conoscitivo che riplasma la relazione tra soggetto e mondo:

²⁴ Così intendono Isella e Martignoni, cfr. VITTORIO SERENI, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, cit., p. 20.

²⁵ Ivi, *Strada di Zenna*, p. 33, vv. 1-7.

²⁶ CHRISTIAN GENETELLI, *Sereni: Ancora sulla strada di Zenna*, cit., p. 21.

Tu sai che la strada se discende
ci protende altri prati, altri paesi,
altre vele sui laghi²⁷

Quel *protendere* è verbo cruciale, che suggerisce un'offerta, un dono del paesaggio che si svela al soggetto solo attraverso il movimento e un graduale disvelamento nel tempo.

Va notato come questi «prati» siano esplicitamente *altri* rispetto ai «prati grami d'inverno» di *Paese*, marcando una trasformazione già prefigurata, nell'avantesto, dal polveroso che «tramuta la città in altro luogo, in diversa stagione».²⁸ La dialettica tra apertura e chiusura, tra movimento e stasi, struttura l'intera poesia: se nel primo movimento la strada è veicolo di esplorazione, nel secondo assistiamo a un'inversione quando la realtà invernale si riafferma con prepotenza nel successivo verso a scalino:

il vento ancora
turba i golfi, li oscura.
Si rientra d'un passo nell'inverno.
25 E nei tetri abituri si rientra,
a un convito d'ospiti leggiadri
si riattizzano i fuochi moribondi.

E nei bicchieri muoiono altri giorni.²⁹

La ripetizione del verbo *rientrare* segna un moto regressivo che contraddice l'impulso esplorativo iniziale. Ma anche in questo ripiegamento il movimento conserva la sua funzione conoscitiva: l'esperienza del camminare ha attivato la memoria, ha aperto quel dialogo con l'assenza, ha dischiuso quella dimensione ontologica che la critica ha individuato come centrale nella poetica sereniana, che culmina nell'invocazione finale («Salvaci, allora dai notturni orrori | dei lumi nelle case silenziose», vv. 29-30). Il *tu* destinatario di questa richiesta resta deliberatamente ambiguo, sospeso tra dimensione terrena e ultraterrena.

In ultima sintesi, in *Strada di Creva*, il camminare si rivela come esperienza fondativa nella poetica di Sereni: non semplice azione, ma dispositivo che trasforma la percezione e riorganizza il rapporto tra soggetto e mondo. L'attraversamento dello spazio fisico diventa chiave d'accesso a una geografia interiore, in cui il confine tra vita e morte, tra presente e memoria, si fa permeabile. Il movimento a piedi assume qui una triplice valenza. Cognitiva: il movimento permette una conoscenza progressiva del paesaggio. Memoriale: l'attraversamento dello spazio attiva la memoria del proprio vissuto. Ontologica: il movimento innesca l'interrogazione sul rapporto tra vita e morte. Il moto è dunque principio strutturale.

²⁷ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Strada di Creva*, p. 40, vv. 21-23.

²⁸ Id., *Poesie*, cit., *Immaginato ritorno al paese*, p. 353, v. 3.

²⁹ Ivi, *Strada di Creva*, pp. 40-41, vv. 22- 28.

turante dell'esperienza poetica in Sereni, elemento che riorganizza lo spazio e il tempo in una complessa dialettica tra apertura e chiusura, tra vita e morte. La negazione finale del movimento primaverile e il ripiegamento nell'inverno («si rientra») segnalano non solo un cambiamento stagionale, ma una condizione esistenziale in cui l'io si confronta con la propria mortalità e con la dimensione dell'assenza. *Strada di Creva* anticipa così alcuni dei temi fondamentali che attraverseranno l'intera produzione sereniana, dove il movimento si farà sempre più strumento di interrogazione esistenziale e di dialogo con la memoria, in un percorso poetico che troverà nelle raccolte successive ulteriori e più complesse articolazioni.

2.2 Il treno come liminalità in *Frontiera*

Se il camminare in *Frontiera* si configura come esperienza primaria del movimento, il treno introduce una dimensione tecnicamente mediata che trasforma radicalmente il rapporto tra soggetto e paesaggio. Questa esperienza ferroviaria si articola principalmente in due modalità: il movimento osservato e quello esperito, con una prevalenza del primo nella raccolta: qui il treno funziona da contrappunto dinamico alla stasi contemplativa (delle fontane, del paesaggio invernale) o a una temporalità che il soggetto avverte bloccata sul piano esistenziale.

In *Concerto in giardino* la tensione tra stasi e dinamismo è esemplare: dall'io ancorato all'«ombra di panca» (v. 6) il pensiero si proietta verso i «siluri bianchi e rossi» dell'Avus berlinese e «treni a sud-est» dell'Orient Express (vv. 12-15). Se il tempo dell'io si era accordato al ritmo lento delle fontane («a ritmi di gocce | il mio tempo s'accorda», vv. 18-19), l'irruzione finale del treno questa volta nell'esperienza dell'io («Ma fisichiano treni d'arrivi», v. 20) frantuma la momentanea armonia e contemplazione, producendo uno strappo che Sereni rende con l'immagine di una «vita che svaria | in estreme girandole d'acqua» (vv. 22-23) del sistema di irrigazione impazzito.

Il contesto europeo evocato in *Concerto in giardino* evidenzia una seconda funzione del treno in *Frontiera*, ovvero quella di congiunzione tra la dimensione locale dell'esperienza (il paese, il lago) e l'orizzonte più ampio dell'Europa, prefigurando quella tensione tra particolare e universale che sarà una costante della poetica sereniana. Come sottolinea Lenzini il treno non è solo un dettaglio paesaggistico, ma il corrispettivo oggettivo di una condizione liminale – geografica, esistenziale e storica insieme:

«Il trenino di Sereni» lo chiama Gavazzeni nel suo diario: è quello tra Luino e Bellinzona che, negli anni Trenta, «fumiga verso la frontiera» lasciando traccia di sé in molte poesie della prima raccolta del poeta lombardo. Da *Concerto in giardino* («Ma fisichiano treni d'arrivi», v. 20) a *Inverno a Luino* e *Strada di Zenna*, infatti, il treno è una presenza importante in *Frontiera*: raccordo tra il paese nativo e l'Europa e insieme segnale di movimento («impeto», «frastuono» e «lamento») che scheggia l'idillio, presentimento di altro che incombe (l'«ora finale dei convogli») sul paesaggio gentile e inquieto della giovinezza.³⁰

³⁰ LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni*, cit., p. 14. Il riferimento è a GIANANDREA GAVAZZENI, *Il sipario rosso. Diario 1950-1956*, a cura di Madina Ricordi, Einaudi, Torino 1992, p. 347.

Anche in *Inverno a Luino*, i convogli fungono da contrappunto alla stasi del paesaggio invernale, inserendosi in una rete di movimenti correlativi di un'inquietudine esistenziale – il vento, i fari della torpediniera, l'«insonnia di fuochi» – tutti elementi che prospettano una fuga dal borgo natio («Fuggirò quando il vento | investirà le tue rive», vv. 18-19). Il movimento mantiene anche qui una caratterizzazione sonora: al «bisbiglio» delle persone che anima il borgo e commuove il poeta si contrappone il «fioco tumulto di lontane | locomotive verso la frontiera» (vv. 25-26), presenza attenuata ma persistente. Attraverso l'ossimoro, Sereni rappresenta la dimensione propriamente acustica del movimento. L'allontanamento del suono presuppone una durata, il che conferisce al termine «frontiera» una valenza polisemica: esso indica non solo un confine geografico statico, ma anche una soglia temporale ed esistenziale che segna il passaggio tra giovinezza e maturità.

In *Strada di Zenna* la presenza ferroviaria, evocata indirettamente attraverso la «nube di fumo | rimasta di qua dall'impeto | che poco fa spezzava la frontiera» (vv. 14-16), si inserisce tra gli elementi perturbatori insieme al vento che agita le stuioie, la rena che turbina, l'acquazzone che «flagella le case». Questa rete di movimenti crea un'atmosfera di transitorietà che culmina nella visione del ritorno dopo la morte: «Ma torneremo taciti a ogni approdo. | Non saremo che un suono | di volubili ore noi due | o forse brevi tonfi di remi | di malinconiche barche» (vv. 33-37). Il movimento, così, ritorna alla dimensione acquatica iniziale («Ci desteremo sul lago a un'infinita | navigazione», vv. 1-2), ma in forma attenuata — ridotto a «suono» o a «brevi tonfi» — e trasfigurato in una presenza fantasmatica. La chiusa, con il riferimento ai morti che «non [...] da[nno] mai quiete» e al «gemito che va tra le foglie», ribadisce questa manifestazione impalpabile che segna l'irruzione dell'aldilà nel mondo dei vivi.

2.3. Il treno in viaggio: l'esperienza dell'io in movimento

La seconda modalità dell'esperienza ferroviaria in *Frontiera* vede l'io poetico come soggetto dinamico anziché semplice osservatore. *A M.L. sorvolando in rapido la sua città* ne costituisce l'esempio più significativo: qui il treno non viene mai nominato direttamente ma attraverso i suoi effetti sonori («Non ti turbi il frastuono | che irrompe con me nel tuo quieto mattino», vv. 1-2) e cinetici («non ti turbi quest'ansia che ti sfiora | e dietro un breve vento si lascia | di festuche in un vortice di suoni», vv. 7-9).³¹ Tale rappresentazione conferisce al moto ferroviario una qualità quasi immateriale, che altera temporaneamente i luoghi senza mai appartenervi.

La lirica si struttura sulla contrapposizione tra la mobilità veloce e transitoria dell'io sul treno e quella lenta e radicata del tu femminile. L'ansia dell'io lirico, spazializzata in

³¹ Sul verbo «turbare» si veda l'osservazione di Genetelli sull'impiego del medesimo verbo in *Ancora sulla strada di Zenna*: «ecco spuntare, fin dall'attacco (come poi sarà in *Ancora sulla strada di Zenna*), il verbo "turbare": qui il timore che il "tu", fermo e scosso dall'improvviso rumore portato dal movimento, si turbi» (CHRISTIAN GENETELLI, Sereni: «Ancora sulla strada di Zenna», cit., p. 32).

movimento fisico che «sfiora» il tu, crea un punto di contatto tra due dimensioni esistenziali distinte. A differenza delle poesie dove il treno irrompeva nell'esperienza statica dell'io, qui è quest'ultimo a farsi agente di perturbazione: il frastuono «irrompe con me», registra il soggetto, segnando un'identificazione tra sé stesso e il movimento.

Il consenso al «fuggitivo amore» e i puntini di sospensione finali suggeriscono il proseguire del treno oltre l'incontro incompiuto, evocando un amore vissuto nella dimensione dei transiti. Rispetto alle manifestazioni più esterne del viaggio ferroviario osservate in precedenza, *A M.L.* inaugura una prospettiva più intima e problematica, che anticipa la centralità del treno come veicolo di separazione nel *Diario d'Algeria*.

3. IMMOBILITÀ E MOVIMENTO COATTO NEL DIARIO D'ALGERIA

La guerra e la prigione segnano una cesura traumatica rispetto alla dialettica del movimento sviluppata in *Frontiera*. Nel *Diario d'Algeria* emerge un contrasto stridente tra l'immobilità forzata dei campi di concentramento e il movimento coatto della deportazione. Lo spostamento, privato della sua dimensione di libertà e scoperta, diventa emblema di una condizione esistenziale dominata dalla perdita e dalla separazione.

3.1. La stasi della prigione

L'esperienza della prigione, fulcro del *Diario d'Algeria*, blocca il movimento in un tempo sospeso dove ogni gesto diventa vuota ripetizione. Emblematica appare la sezione centrale omonima dell'opera, in cui viene meno quell'«elemento dinamico, [che] fin da *Frontiera*, sopraggiunge[va] a dialettizzare il rapporto tra io e mondo esterno».³² La successione di tre poesie – *Ahimè come ritorna*, *Non sanno d'essere morti*, *Solo vera è l'estate e questa sua* – articola in un climax progressivo questa condizione di stasi.

In *Ahimè come ritorna*, il movimento è relegato alla sfera della memoria, unica dimensione in cui è ancora possibile un'esperienza dinamica:

Ahimè come ritorna
sulla frondosa a mezzo luglio
collina d'Algeria
di te nell'alta erba riversa
non ingenua la voce
e nemmeno perversa
che l'afa lamenta
e la bocca feroce

ma rauca un poco e tenera soltanto...

Saint-Cloud, luglio 1944³³

³² LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni*, cit., p. 13.

³³ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Ahimè come ritorna*, p. 77.

Il movimento è ancora connotato dal suono («la voce»), ma il ritorno è puramente mentale, un ricordo che attraversa lo spazio e il tempo senza modificare la condizione di immobilità fisica del prigioniero. La voce evocata rimane sospesa dalla memoria («rauca un poco e tenera soltanto...»), certificando l'impossibilità di una presenza reale.

In *Non sanno d'essere morti* l'immobilità diventa condizione esistenziale che accomuna prigionieri e defunti. L'immagine dantesca del «girone grigio» che «corre» (v. 7) contrasta con «ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN» (v. 9), riflettendo la paradossalità della prigione, in cui il movimento è un'attività che non produce cambiamento. Come osserva Lenzini, qui «a dominare è la stasi, la ripetizione, l'insabbiamento. Durante la prigione ogni dimensione umana subisce un'eclisse, la vita – e con essa il movimento – è solo apparente».³⁴ Il tempo stesso diventa «scherno dei mesi» (v. 8), scorrere che non trasforma.

La chiusura della sequenza, *Solo vera è l'estate e questa sua*, conferma questa abolizione del movimento: «Ora ogni fronda è muta | compatto il guscio d'oblio | perfetto il cerchio» (vv. 14-16). La perfezione geometrica del cerchio suggerisce un'immobilità assoluta, circoscrizione che nega ogni sbocco o trasformazione.

3.2. Il treno come veicolo di deportazione e separazione

Nel *Diario d'Algeria*, il treno si trasforma da simbolo di connessione a strumento di separazione e movimento forzato. In *Città di notte*, la tradotta militare avanza con una lentezza che accentua l'inesorabilità del distacco:

Inquieto nella tradotta
che ti sfiora così lentamente
mi tendo alle tue luci sinistre
nel sospiro degli alberi.³⁵

Il verbo *tendersi* esprime lo sforzo vano del soggetto di mantenere un contatto con l'esterno, mentre l'immagine della città che «gira via» prefigura quella dell'«altro paesaggio» che «gira e passa» in *Ancora sulla strada di Zenna*, creando un ponte tra esperienza ferroviaria e automobilistica. Secondo Genetelli questa è «come una struttura elementare incisa in profondità, pronta a riaffiorare in altri viaggi, in viaggi di altre stagioni».³⁶

In *Belgrado*, il movimento del convoglio militare attraverso i Balcani diventa occasione di una riflessione sulla storia e sull'identità europea: «dice la sentinella e rulla un ponte | sotto il convoglio che s'attarda» (vv. 3-4). Il *rullo* del ponte sotto il convoglio evoca un passaggio difficoltoso, precario, ben diverso dalla fluidità del movimento ferroviario di *Frontiera*. Il verbo *attardarsi* suggerisce una resistenza del mezzo stesso, come se partecipasse all'esitazione del soggetto di fronte al proprio destino.

³⁴ LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni*, cit., p. 14.

³⁵ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Città di notte*, p. 60, vv. 1-4.

³⁶ CHRISTIAN GENETELLI, *Sereni: "Ancora sulla strada di Zenna"*, cit., p. 33.

La ragazza d'Atene rappresenta il momento più significativo di questa trasformazione. Il viaggio diventa allontanamento definitivo, frattura irrimediabile:

Ora il giorno è un sospiro
e tutta l'Attica un'ombra.
E come un guizzo illumina gli opachi
vetri volgenti in fuga
5 è il tuo volto che sprizza laggiù
dal cerchio del lume che accendi
all'icona serale.³⁷

La luce, che il volto della ragazza emana («sprizza») per via del «lume» da lei acceso, si fa movimento, quando viene riflessa dai «vetri volgenti in fuga». Il passo esibisce un rapporto di intertestualità diretta con *Eastbourne* di Montale («ma un guizzo accende i vetri», v. 2), come rilevato da Fioroni,³⁸ ma anche con altri versi memorabili di quella poesia:

25 Come lucente muove sui suoi spicchi
la porta di un albergo
- risponde un'altra e le rivolge un raggio -
m'agita un carosello che travolge
tutto dentro il suo giro [...]³⁹

L'effetto di luce in movimento registrato nei versi montaliani è traslato da Sereni nella fuga dei vetri del treno che riflettono per un istante quasi sacro («icona serale») la visione della ragazza. La ripresa di *Eastbourne* trasforma l'epifania luminosa montaliana in un evento precario e fugace, legato al transito ferroviario – preludio alla frammentarietà percettiva che segnerà l'esperienza automobilistica degli *Strumenti umani*.

L'avversativa successiva allo scalino: «Ma qui | dove via via» suggerisce la rapidità del treno e un allontanamento spaziale e temporale, mentre le immagini del «confine», dell'alfabeto che «in contorto cirillico si muta» e il rumore del treno sospeso tra due stati segnano il punto di non ritorno: «Ecco non puoi restare, sei perduta | nel fragore dell'ultimo viadotto» (vv. 15-16). L'addio è irrevocabile, amplificato da un paesaggio sonoro e metallico che si fonde con la frattura affettiva.

3.3. La memoria come unica forma di movimento possibile

Nel contesto d'immobilità e costrizione che caratterizza il *Diario d'Algeria*, la memoria emerge come l'unica dimensione in cui è ancora possibile un'esperienza autentica del

³⁷ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *La ragazza d'Atene*, p. 65, vv. 1-7.

³⁸ ID., *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 270.

³⁹ EUGENIO MONTALE, *Eastbourne*, vv. 24-28, in ID., *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 170.

movimento. In *Se la febbre di te più non mi porta*, lo spostamento memoriale si configura come attraversamento di spazi e tempi diversi: «Strade fontane piazze | un giorno corse a volo | nel lume del tuo corpo | in ognuna m'attardo in un groviglio | di volti amati» (vv. 8-12). Il verbo *attardarsi* suggerisce una persistenza, quella capacità di trattenere nella memoria il ricordo dell'altrove che costituisce una delle poche forme di libertà concesse al prigioniero.

Forme di resistenza al blocco esistenziale appaiono in *Rinascono la valentia*, dove il gioco del calcio tra prigionieri diventa emblema di una vitalità residua che si oppone alla condizione di reclusione. Non meno significativa è la presenza del movimento nei sogni, in una poesia il cui incipit dà il titolo alla composizione stessa:

E ancora in sogno d'una tenda s'agita
il lembo.

Campo d'un anno fa
cui ritorno tentoni⁴⁰

L'immagine evoca un procedere incerto in un paesaggio svuotato, dove la memoria deve orientarsi tra le tracce di ciò che non c'è più. I versi successivi testimoniano questa raffigurazione:

5 ma qui nessuno più
 a ginocchi soffre
 solo la terra soffre
 che nessuno più
 soffra d'essere qui⁴¹

La scomparsa del movimento umano rende il campo uno spazio spettrale, sospeso in una temporalità che non appartiene più ai vivi: il luogo è ora abbandonato a una desolazione paradossale, dove resta solo la terra a soffrire per l'assenza di chi un tempo vi pativa.

La memoria si costituisce così nel *Diario d'Algeria* come l'unico territorio in cui il movimento conserva autenticità e libertà, contrapponendosi sia all'immobilità forzata della prigionia sia al movimento coatto della deportazione. Questa dimensione memoriale sarà, nelle raccolte successive, profondamente trasformata dall'esperienza automobilistica, che introdurrà nuove modalità di rapporto tra soggetto, spazio e tempo.

⁴⁰ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *E ancora in sogno d'una tenda s'agita*, p. 80, vv. 1-4.

⁴¹ *Ibidem*, vv. 5-9.

4. L'AUTOMOBILE E LA NUOVA CONFIGURAZIONE DELL'ESPERIENZA NEGLI STRUMENTI UMANI

4.1. La Pirelli e la genesi di una nuova poetica del movimento

L'Italia del boom economico costituisce il contesto storico e sociale in cui matura la trasformazione più significativa nella rappresentazione del movimento in Sereni. Gli anni trascorsi all'Ufficio Stampa Pirelli (1952-1958)⁴² costituiscono un laboratorio privilegiato in cui il poeta elabora, attraverso l'esperienza diretta e la riflessione professionale, una nuova percezione della velocità e del suo impatto sulla memoria e sul paesaggio.

L'ingresso di Sereni nel mondo dell'industria e della comunicazione coincide con il silenzio poetico che separa il *Diario d'Algeria* dalla nuova raccolta. Non un silenzio sterile, tuttavia, ma una fase di elaborazione sotterranea in cui il poeta rielabora la propria visione alla luce delle trasformazioni epocali del paese: la motorizzazione di massa, simboleggiata dall'esplosione delle vendite della Fiat 600 (lanciata nel 1955) e della Fiat 500 (1957) e la costruzione dell'Autostrada del Sole (iniziata nel 1956).

Come direttore dell'Ufficio Stampa Pirelli, Sereni promuove una serie di collaborazioni letterarie volte a esplorare il nuovo rapporto con il paesaggio introdotto dall'automobile. La rubrica *Domeniche per l'automobilista italiano* iniziata da Leonardo Sinigalli e poi continuata da Sereni, diventa un vero e proprio laboratorio in cui si sperimenta non solo una nuova modalità di scrittura odoponica, ma si elabora anche una più ampia riflessione sul rapporto tra movimento e memoria.

In questo contesto, Sereni commissiona articoli a scrittori come Piero Chiara e Alessandro Parronchi, suggerendo loro itinerari e modalità narrative. Particolarmente significativo è il pezzo che richiede a Parronchi nel 1958 sulle tracce artistiche di Piero della Francesca, per il quale Sereni stesso delinea l'itinerario tra Toscana, Umbria e Marche a partire da una propria esperienza personale.

Parronchi contrappone il «viaggio pittorico» del «buon tempo antico», quando la fatica del percorso «era il prezzo pagato volentieri per meglio riuscire a imprimere le opere nella memoria»⁴³ all'esperienza moderna, dove la facilità dello spostamento rende più difficile la sedimentazione dell'esperienza. Tale riflessione offre un'interessante chiave di lettura per comprendere come il passaggio all'automobile abbia trasformato i processi cognitivi legati alla percezione dello spazio e del tempo.⁴⁴

Dal canto suo, Sereni aveva nutrito fin da giovane un interesse per i motori e le corse automobilistiche sviluppando una fascinazione per la velocità. Ciò emerge non solo dalle

⁴² Si noti che la collaborazione di Sereni con la rivista «Pirelli» inizia prima della sua assunzione. In qualità collaboratore esterno invitato da Sinigalli, Sereni pubblica nell'aprile 1952 l'articolo *Cose lombarde*: una riflessione sulla trasformazione del paesaggio padano che già rivela la sensibilità del poeta per il rapporto tra territorio e mutamento storico-sociale. Questa collaborazione getterà le basi per una sua assunzione nell'autunno dello stesso anno. Cfr. MARINO FUCHS, *Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi*, cit.

⁴³ ALESSANDRO PARRONCHI, *Viaggio nella divina proporzione*, cit., p. 67.

⁴⁴ Cfr. EMANUELE ZINATO, *Automobili di carta*, p. 19.

sue prose e poesie, ma anche da traduzioni come quella di *La petit auto* di Apollinaire.⁴⁵ È su questo terreno di esperienze personali e professionali che, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, matura la riflessione poetica che troverà espressione in testi come *Mille Miglia* e *Ancora sulla strada di Zenna*. Proprio quest'ultima poesia risulta un caso paradigmatico.

Il titolo stesso segnala un paradosso che ancora non è stato sufficientemente investigato. Infatti, nonostante l'avverbio *ancora* indichi il ritorno sul percorso già affrontato in *Frontiera*, non si tratta materialmente della medesima strada, avendo essa subito notevoli modifiche infrastrutturali nel dopoguerra, a partire dall'asfaltatura.⁴⁶

In *Le Fornasette*, Sereni cattura questo cambiamento epocale attraverso

[...] il gesto leggiadro che preserva
5 il lembo della gonna
fuori dal polverone d'allora,
molto al di qua della prima automobile
ma nel presagio del suo rombo.⁴⁷

Percorrendo in automobile la strada Lugano-Tresa-Fornasette-Cremenaga-Luino l'io lirico constata che il «polverone d'allora», sollevato dai carri a trazione animale, è ormai solo un ricordo, sostituito dall'asfalto. Il gesto della donna diventa emblema di un'epoca di transizione, dove il passato pre-automobilistico sopravvive ancora nella memoria ma è già destinato a scomparire sotto l'avanzare della modernità.

Bisognerà poi rilevare come la strada che collega Sesto Calende a Zenna subì in quel giro di anni un ampliamento volto a collegare diversi tratti costieri in una strada panoramica percorribile in automobile. Piero Chiara, in un articolo progettato insieme a Vittorio Sereni, tra il luglio e l'ottobre del 1952, documenta sulle pagine «Pirelli» la nuova strada sulla Sponda magra del Lago Maggiore:⁴⁸

Ora i vari tratti costruiti negli anni scorsi sono stati congiunti, e salvo pochi chilometri di strade comunali, l'anello può dirsi chiuso: una nuova via panoramica è aperta agli automobilisti, da Sesto Calende al confine svizzero.⁴⁹

⁴⁵ GUILLAUME APOLLINAIRE, *La petit auto*, in *Calligrammes* (1918), trad. italiana di Vittorio Sereni, *La piccola auto*, in *Musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino 1981.

⁴⁶ L'asfaltatura, infatti, subì un forte incremento nel secondo dopoguerra, un fenomeno che non passava inosservato sulle pagine «Pirelli» ma che fu soprattutto documentato dalla rivista «Le strade» del Touring Club Italiano che dal 1930 in avanti dedicò ampio spazio alle statistiche relative ai diversi mezzi di trasporto impiegati e sull'incremento delle strade asfaltate.

⁴⁷ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Le Fornasette*, p. 160, vv. 3-7.

⁴⁸ Cfr. MARINO FUCHS, *Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi*, cit., pp. 48-50.

⁴⁹ PIERO CHIARA, *La sponda magra: spedizione tra due frontiere*, «Pirelli», 5, settembre-ottobre 1952, p. 13.

L'articolo è un resoconto del viaggio compiuto insieme a Sereni e al pittore Renzo Biasion, che fu incaricato di illustrare a penna alcune tappe.⁵⁰ Il testo pone fin da subito l'accento sulla novità dell'esperienza: «il nostro itinerario può entrare [...] nella misura di un "week-end"», concetto anglosassone estraneo alla cultura italiana ma che di lì a poco si sarebbe radicato nei costumi del paese. L'«utilitaria» diventa il mezzo che da Milano permette di raggiungere un itinerario sentimentale, trasformando non solo le distanze fisiche ma anche il rapporto con i luoghi della memoria.

Il viaggio in automobile diventa in quegli anni di dopoguerra non solo l'epifeno-meno del nascente turismo di massa, ma anche uno strumento che scrittrici e scrittori adoperano per riappropriarsi del proprio paese. «Pirelli», con la rubrica *Domeniche per l'automobilista italiano*, invita però a percorsi turistici che evitano le nuove autostrade per incentivare la scoperta di luoghi discosti ma ricchi di scoperte dal punto di vista del patrimonio culturale.⁵¹ L'invito, anche rivolto da Chiara, è quello di non lasciarsi sopraffare dalla fascinazione per la velocità, come era accaduto ai Futuristi o a D'Annunzio,⁵² ma di trarre vantaggio dal nuovo modo di viaggio con qualche accorgimento: «basta non correre, basta non fare di queste visioni un frenetico film, ed è garantita una serena vicenda di colori e di luci che ci accompagnerà a lungo e tornerà a disegnarsi nella mente anche sul fondo grigio del cielo milanese».⁵³ Si presti attenzione a come Chiara evidenzi la difficile conciliazione tra la velocità e il sedimentarsi dell'esperienza nella memoria e concluda dichiarando la difficoltà di esprimere la novità dell'esperienza:

Domani, per tentare d'esprimerci, diremo magari che il nostro «week-end» è stato come un film a colori. Ma sarà un'immagine falsa, una cosa detta tanto per dire, perché a noi sembra ben altro. È stata una riscoperta della terra che ci circonda e quasi un ritorno alle forti impressioni dell'infanzia che era persa nel buio, coi ricordi del trenino della Nord che ci portava verso il fresco paradiso dei laghi.⁵⁴

Questa testimonianza rivela come l'esperienza automobilistica non rappresenti solo un nuovo modo di spostarsi, ma una diversa modalità di percepire e rivivere i luoghi della

⁵⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁵¹ Cfr. ALESSANDRO PARRONCHI, *Firenze-Mare senza seguire l'autostrada*, «Pirelli», 6, novembre-dicembre 1952, pp. 53-55.

⁵² Oltre al celebre *Manifesto del Futurismo*, si pensi anche all'incipit di GABRIELE D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, Treves, Milano 1910, con la sua rappresentazione del viaggio in automobile: «— Forse — rispondeva la donna, quasi protendendo il sorriso contro il vento eroico della rapidità, nel battito del suo gran velo ora grigio ora argentino come i salici della pianura fuggente [...]». Questi antecedenti letterari evidenziano la distanza che separa l'esaltazione della velocità e della macchina (il «Dieu vénément» marinettiano) dall'automobile in Sereni: non più oggetto di celebrazione o simbolo di potenza, ma veicolo di riflessione esistenziale nell'Italia del dopoguerra e del boom economico.

⁵³ PIERO CHIARA, *La sponda magra: spedizione tra due frontiere*, cit., p. 13.

⁵⁴ Ivi, p. 62.

memoria. Il confronto tra il «trenino della Nord» dell'infanzia e l'automobile del presente diventa emblematico del passaggio epocale che l'Italia sta vivendo. L'automobile, infatti, non coinvolge solo la dimensione presente del movimento, ma innesca un complesso meccanismo di rimemorazione: il viaggio nello spazio diventa inevitabilmente anche un viaggio nel tempo, dove le «forti impressioni dell'infanzia» riaffiorano stimolate proprio dalla nuova velocità e autonomia del mezzo motorizzato. La metafora cinematografica del «film a colori» evocata da Chiara diventa uno dei pochi strumenti espressivi disponibili per rendere questa esperienza di viaggio simile a un montaggio, dove passato e presente si sovrappongono in una percezione stratificata del paesaggio.

La genesi esperienziale di *Ancora sulla strada di Zenna* può a ben ragione essere ricordata al viaggio raccontato sulle pagine di «Pirelli» ed ad alcuni viaggi «esplorativi» precedenti effettuati insieme a Simigalli sullo stesso percorso. Come ha messo in luce Genetelli, quando, in una lettera a Giansiro Ferrata del 12 aprile 1960, Sereni rivela che *Ancora sulla strada di Zenna* «risale come spunti all'estate del '51, ma è stata conclusa e stesa quasi per intero nell'ultimo inverno, una mattina»⁵⁵, sta implicitamente collocando la genesi della poesia all'interno di questo percorso biografico e storico: gli «spunti» iniziali precedono di poco l'assunzione alla Pirelli, mentre la stesura definitiva avviene dopo, quando ormai quella esperienza ha trasformato la sua percezione del movimento.

4.2. L'automobile come paradigma della modernità: frammentazione e discontinuità
Il movimento automobilistico negli *Strumenti umani* si distingue da quello ferroviario per la sua maggiore libertà e individualità. Se il treno in *Frontiera* seguiva percorsi predefiniti, legati a orari e rituali collettivi, l'automobile permette un'esperienza più personale e immediata dello spazio. In *Ancora sulla strada di Zenna*, il soggetto non è più osservatore passivo ma protagonista attivo:

Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore⁵⁶

L'espressione «portata dalla corsa» evoca il movimento automobilistico senza nominarlo, mentre il «rumore» allude al motore. La dialettica tra permanenza («immutata da sempre») e cambiamento («il mio rumore») riflette la nuova complessità temporale introdotta dall'esperienza automobilistica. Come nota Genetelli, il salto dal treno all'automobile implica un cambiamento nella rappresentazione del movimento, dalla “sospensione” del viaggio riscontrata in *Frontiera* alla fisicità palpabile del mezzo motorizzato.

⁵⁵ ELISABETTA NENCINI, *Tra editoria e letteratura. Lettere di Palazzeschi e Sereni*, «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e di letteratura», n.s., XLIV, 516-518, 1993, p. 144, citato in CHRISTIAN GENETELLI, *Sereni: "Ancora sulla strada di Zenna"*, cit., p. 14.

⁵⁶ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Ancora sulla strada di Zenna*, p. 113, vv. 7-9.

Tale cambiamento ha un riflesso significativo anche sul piano formale, con il passaggio dall'endecasillabo di *Strada di Zenna* al verso lungo di *Ancora sulla strada di Zenna*, che meglio si adatta a rappresentare la discontinuità dell'esperienza automobilistica.

Si osservi in questi versi come il soggetto non riesca a cogliere dal parabrezza gli elementi del paesaggio nascosti dalla vegetazione. Le «piante turbate» del verso iniziale occupano infatti il campo visivo dell'io per tutta la durata del viaggio, costituendo l'unica costante percettiva diretta:

ma l'opaca trafila delle cose
15 che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
 la spola della teleferica nei boschi,
 i minimi atti, i poveri
 strumenti umani avvinti alla catena
 della necessità, la lenza
20 buttata a vuoto nei secoli⁵⁷

La velocità della corsa frammenta la percezione rendendo ancora più difficile cogliere la stratificazione del paesaggio. Le «cose» che si ripetono nel tempo identiche a sé stesse sono però immaginate dal soggetto proprio in virtù della loro immutabilità. Il termine «indovino» segnala quindi un recupero memoriale attivato proprio dalle lacune percettive, dove i «frammenti mnestici»⁵⁸ della carrucola, della spola, della lenza riaffiorano innescati dall'esperienza automobilistica. La paratassi mima il processo episodico con cui la mente, sollecitata da stimoli visivi parziali, tenta di recuperare ciò che sfugge allo sguardo.

Se il verso ferroviario di *Frontiera* manteneva una certa regolarità ritmica, riflettendo la cadenza ripetitiva del treno, qui il linguaggio stesso mima la discontinuità:

Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
35 e un altro paesaggio gira e passa.⁵⁹

Il verbo «impuntarsi» suggerisce un momento di esitazione, di resistenza, mentre «sfrenarsi» evoca un'accelerazione brusca, creando una tensione ritmica che riflette la natura intermittente dell'esperienza automobilistica. Sereni non traduce solo tali impressioni,

⁵⁷ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Ancora sulla strada di Zenna*, p. 113, vv. 14-20.

⁵⁸ Sul trattamento poetico dell'esperienza automobilistica nei poeti italiani del secondo Novecento, Zinato osserva come la «transizione italiana al consumismo, di cui il viaggio in auto è tanta parte, venne tradotta [...] in sequenze incontrollate di apparizioni, sul parabrezza e sullo specchietto, superfici dove fuggono frammenti mnestici e baluginii di un paesaggio devastato» (EMANUELE ZINATO, *Automobili di carta*, cit., p. 65).

⁵⁹ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., *Ancora sulla strada di Zenna*, p. 114, vv. 32-35.

evidenziate anche da Chiara nell'articolo «Pirelli»,⁶⁰ ma le integra sottilmente alla riflessione di Parronchi sulla sfida che l'automobile pone ai processi cognitivi.⁶¹ L'atto di *indovinare* «i poveri strumenti umani» rappresenta così la memoria in movimento, costantemente impegnata a ricomporre ciò che la velocità sottrae all'esperienza.

4.3 Dialettica tra mobilità e immobilità: il «privilegio del moto» e i suoi limiti

Nella poesia *Ancora sulla strada di Zenna*, Sereni fissa in una formula memorabile – «privilegio del moto» – la tensione dialettica tra movimento e stasi che attraversa la sua opera:

quelle agitate braccia che presto ricadranno,
25 quelle inutilmente fresche mani
che si tendono a me e il privilegio
del moto mi rinfacciano...⁶²

È proprio questo movimento, percepito dall'io come condizione distintiva e insieme come fonte di un'oscura colpa, a stabilire il confine tra due diverse esperienze del tempo e dell'esistenza. Da un lato si situa la mobilità del soggetto; dall'altro, l'immobilità di chi resta «avvint[o] alla catena | della necessità» (vv. 18-19). Ciò che emerge, dunque, non è semplicemente un contrasto spaziale, ma una vera e propria antitesi tra condizioni esistenziali: tra chi può attraversare il tempo modificando la propria traiettoria e chi invece è consegnato a una ripetitività senza evoluzione, a gesti sterili come la «lenza | buttata a vuoto nei secoli» (vv. 19-20).

L'empatia che l'io prova nei confronti delle «turbate piante» non è solo compassione per l'altro, ma riconoscimento di una condizione già vissuta e non del tutto superata, rappresentata nel *Diario d'Algeria*, dove i prigionieri, «morti come noi»,⁶³ erano costretti all'immutabilità di una vita meccanicamente ripetuta.

Rispetto a questa condizione l'io avverte ora un vantaggio: «la prerogativa di spostarsi e mutare».⁶⁴ La velocità fa balenare in lui l'idea di potersi svincolare dal blocco esistenziale. La contrapposizione tra il paesaggio «immutato» della prima strofa e quello che «gira e passa» nell'ultimo verso segnala uno scarto qualitativo e restituisce la vertigine sperimentata dall'io dinanzi all'esperienza della velocità. Questa accelerazione prefigura una possibile liberazione dai vincoli della necessità, di cui l'automobile si fa figura emblematica.

Eppure, *Gli strumenti umani* non si limitano a celebrare la tecnica e la motorizzazione. Sereni allude piuttosto a un'ambivalenza profonda dell'esperienza automobilistica:

⁶⁰ PIERO CHIARA, *La sponda magra: spedizione tra due frontiere*, cit., p. 13.

⁶¹ ALESSANDRO PARRONCHI, *Viaggio nella divina proporzione*, cit., p. 67.

⁶² Vittorio Sereni, Poesie, cit., *Ancora sulla strada di Zenna*, p. 113, vv. 24-27.

⁶³ Ivi, *Non sanno d'essere morti*, p. 78, v. 2.

⁶⁴ Cfr. commento di MICHEL CATTENAO in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023, p. 49.

rivendicazione di libertà e insieme confronto con i limiti di questa libertà. Tale visione problematica trova piena espressione nell'explicit di *Pantomima terrestre*, dove il movimento circolare delle automobili («i motori nella giostra serale», v. 40) svela l'illusorietà di ogni pretesa di rinnovamento radicale: «con quelli che fingono a ogni giro di andare via per sempre | con quelli che fingono a ogni giro di arrivare | dentro un paese nuovo per cominciare ex novo» (vv. 41-43). La ciclicità che domina il paesaggio del *Diario* continua ad agire come controcanto alla momentanea euforia della modernità tecnologica degli *Strumenti umani*. Il «privilegio del moto» rimane intrinsecamente problematico, sospeso tra promessa di libertà e consapevolezza dei suoi limiti.

4.4. Il movimento dei vivi e dei morti: una nuova ontologia del movimento

Nell'opera sereniana, il rapporto tra movimento e memoria si articola in una dimensione ulteriore, forse quella più significativa sul piano ontologico: il confronto dialettico tra il movimento dei vivi e quello dei morti. Se in *Frontiera* questo rapporto trovava espressione principalmente nel paesaggio - depositario di tracce ed emblemi che rendevano leggibile ai vivi la presenza dei morti attraverso i cicli naturali - negli *Strumenti umani* tale dialogo si intensifica e si fa più diretto, privilegiando la dimensione cinetica come luogo di scambio e di rivelazione.

In *Il muro*, l'agitarsi delle foglie sotto l'impulso del vento – motivo già presente in *Frontiera* (si pensi al «lagno | del vento tra le stuoi tintinnanti» in *Strada di Zenna*, vv. 11-12 o al vento che «turba i golfi» in *Strada di Creva*, v. 23) – si intensifica fino a divenire tramite di una presenza diretta, veicolo di una voce che varca il confine tra i mondi che ora appare più permeabile:

sento l'animazione delle foglie
e in questa farsi strada la bufera.
Scagliano polvere e fronde scagliano ira
15 quelli di là dal muro
 e tra essi il più caro⁶⁵

L'elemento naturale, dinamizzato, si fa medium di un'irruzione da parte dell'alterità.

Tale concezione raggiunge il suo punto culminante in *La spiaggia*, dove si delinea una vera e propria metamorfosi dello statuto ontologico dei morti:

I morti non è quel che di giorno
10 in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.⁶⁶

⁶⁵ Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., *Il muro*, p. 179, vv. 12-16.

⁶⁶ Ivi, *La spiaggia*, p. 184, vv. 9-12.

L'espressione «farsi movimento e luce» non indica semplicemente un'apparizione spettrale, ma una trasformazione che sovverte la fissità tradizionalmente attribuita alla morte. Se il «privilegio del moto» dei vivi si rivela contingente e parziale, il movimento dei morti appare paradossalmente come possibilità più autentica, emancipata dalle coordinate spazio-temporali e aperta a una comunicazione che trascende i limiti dell'esistenza materiale.

La promessa che chiude *La spiaggia* («Non | dubitare, – m'investe della sua forza il mare – | parleranno», vv. 12-14) non è mera espressione di speranza, ma affermazione di una presenza capace di dialogo, di un'alterità che si manifesta attraverso il movimento stesso delle cose. La memoria, in questa prospettiva, non è semplice conservazione ma comunicazione attiva con i morti, con quelle «toppe d'inesistenza» pronte a una metamorfosi che le riporta nel circuito della presenza.

Già in *Ancora sulla strada di Zenna* era suggerita la possibilità che proprio il movimento automobilistico, con il suo carattere perturbativo, potesse dischiudere aspetti del reale altrimenti inaccessibili alla percezione ordinaria. L'immagine della «spirale del vento» (v. 29) evoca esplicitamente la manifestazione dei defunti nel finale della precedente *Strada di Zenna*, dove «il gemito che va tra le foglie» (v. 33) rivela l'inquieta presenza dei morti («Voi non ci date mai quiete», v. 31). Questo parallelismo suggerisce l'ipotesi, non priva di implicazioni gnoseologiche, che proprio grazie al «privilegio del moto» si possa recuperare un contatto con la dimensione escatologica, configurando così il viaggio automobilistico come una moderna catabasi. Nel prossimo capitolo valuteremo le conseguenze di tale intuizione e se la velocità possa effettivamente costituire per l'ultimo Sereni un mezzo per ridurre le distanze non solo tra i vivi ma anche tra questi e i morti.

5. VERSO STELLA VARIABILE: L'ULTIMA METAMORFOSI DEL MOVIMENTO

La nuova ontologia del movimento delineata ne *La spiaggia*, dove i morti stessi «si fanno movimento e luce», prefigura gli sviluppi di *Stella variabile*, raccolta in cui l'esperienza cinetica assume valenze sempre più metafisiche e oniriche. In questo libro, i confini tra realtà e sogno, tra spostamento fisico e mentale, si dissolvono in una fluidità che trascende le coordinate spazio-temporali tradizionali. Lo si nota in *Addio Lugano bella*, dove il viaggio si configura esplicitamente come tentativo di contatto con l'assenza, mentre il paesaggio subisce un'antropomorfizzazione a sfondo erotico:

- 5 Ma io non so che farci se la strada
 mi si snoda di sotto
 come una donna (come lei?)
 con giusta impudicizia.⁶⁷

⁶⁷ Ivi, *Addio Lugano bella*, p. 197, vv. 5-8.

È però in *Autostrada della Cisa* che la riflessione sull'esperienza automobilistica raggiunge valenze ontologiche inedite, superando gli esiti degli *Strumenti umani*. Non pare casuale che la poesia che più compiutamente esprime la fenomenologia del viaggio in Sereni si apra nel segno di un tentativo di riallacciare un contatto con il padre defunto:

Tempo dieci anni, nemmeno
prima che rimuoia in me mio padre
(con malagrazia fu calato giù
e un banco di nebbia ci divise per sempre).⁶⁸

Rispetto alla raccolta precedente, dove il mezzo meccanico si muoveva ancora in un paesaggio riconoscibile, qui l'esperienza autostradale si configura come attraversamento di un non-luogo, di uno spazio dell'anonimato reciso dai legami con il contesto geografico e antropologico. L'autostrada, con la sua artificialità e separatezza, rappresenta l'approdo finale di quella progressiva astrazione del movimento iniziata negli *Strumenti umani*. Il percorso si fa emblema di un'esperienza ormai completamente separata dal contesto paesaggistico, ridotta a pura velocità e successione di impressioni sensoriali.

Tali stimoli si rivelano inconsistenti per la memoria dell'io, proiettato interamente in un altro viaggio, tutto mentale. I versi seguenti illustrano questa trasfigurazione dell'esperienza percettiva in visione immaginativa:

vede laggiù quegli alberi perpetuare
ognuno in sé la sua ninfa
e dietro la raggera degli echi e dei miraggi
20 nella piana assetata il palpito di un lago
fare di Mantova una Tenochtitlán.

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità⁶⁹

Il paesaggio reale sfuma in un paesaggio immaginario dove gli alberi custodiscono ninfe e Mantova si trasforma nella mitica capitale azteca. Tale scenario visionario procede parallelamente all'esperienza fisica del viaggio automobilistico.

Alle sensazioni si mescolano le personificazioni dei sentimenti verso il padre («una capelluta scarmigliata erinni | agita un cencio dal ciglio di un dirupo» vv. 6-7, «la sibilla, quella | che sempre più ha voglia di morire», vv. 26-27), sensazioni che si affastellano in modo sempre più caotico, fino all'illusione di poter stabilire un contatto impossibile: «tendo una mano. Mi ritorna vuota. | Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria», vv.

⁶⁸ Ivi, *Autostrada della Cisa*, p. 261, vv. 1-4.

⁶⁹ *Ibidem*, vv. 17-22.

22-23. Il fallimentare tentativo lascia posto a una consapevolezza, resa attraverso il suo-
no immaginato di una voce sibilata nel «frastuono» dell'attraversamento di un tunnel:

non lo sospetti ancora
che di tutti i colori il più forte
30 il più indelebile
è il colore del vuoto?⁷⁰

Emerge qui una verità latente nella poetica sereniana, mai prima messa a fuoco con tale lucidità: la fascinazione per la velocità finisce per allontanare il soggetto da ciò che più riteneva importante, il persistere dell'immagine paterna nella memoria. Il riferimento ai «colori» risulta significativo: da un lato l'espressione designa le impressioni che hanno frastornato la mente del soggetto, dall'altro si riallaccia intimamente alla poesia giovanile, quando il paese natio si distendeva durante le camminate a mezzacosta («Ti distendi e respiri nei colori», *Inverno a Luino*, v.1), offrendo nella lentezza la possibilità di riappropriarsi dei luoghi e dei ricordi.

In questo senso, la voce della sibilla riecheggia il monito che Piero Chiara aveva espresso raccontando il viaggio suo e di Sereni sulla strada da Luino a Zenna: «basta non correre, basta non fare di queste visioni un frenetico film, ed è garantita una serena vicenda di colori e di luci che ci accompagnerà a lungo»⁷¹. «Un film a colori», impressioni in movimento che la mente potrà ricordare solo rinunciando all'illusione che la velocità possa congiungere, poiché se la velocità avvicina i vivi, allontana dai morti e dalla dimensione del ricordo.

Ed è forse questo il senso ultimo di una poesia che, nella messa in scena di un frenetico viaggio, trasla il tentativo di ristabilire, attraverso la velocità, un contatto col padre defunto, fallendo inesorabilmente. Riproponendo una versione intima e contemporanea delle catabasi della tradizione occidentale, Sereni suggerisce quanto la fascinazione per la velocità sia stata illusoria e come, più delle frenetiche impressioni di viaggio, a persistere nella memoria resti sempre l'assenza. Come Orfeo, Enea o Dante, il poeta intraprende una discesa agli inferi, ma la sua è una catabasi segnata da un'impossibilità assoluta: non c'è nemmeno un incontro momentaneo poi perduto (come per Orfeo), né un abbraccio tentato ma fallito (come per Enea), ma l'immediata, irrimediabile esperienza dell'assenza, del «colore del vuoto» che nessuna velocità può colmare.

Questa conclusione, alla luce del percorso interpretativo fin qui condotto, rappresenta il superamento definitivo dell'ambivalenza del «privilegio del moto» negli *Strumenti umani*. Se in *Ancora sulla strada di Zenna* il movimento automobilistico appariva come vantaggio ambiguo, sospeso tra promessa di libertà e consapevolezza dei suoi limiti, in *Autostrada del-*

⁷⁰ Ivi, p. 262, vv. 28-31.

⁷¹ PIERO CHIARA, *La sponda magra: spedizione tra due frontiere*, cit., p. 13.

la Cisa l'illusione si dissolve completamente. Sereni giunge alla lucida consapevolezza che la velocità, lungi dall'essere un privilegio, costituisce un impedimento alla vera memoria. L'accelerazione che sembrava conferire potere al soggetto si rivela una fuga impossibile dal «colore del vuoto», dall'assenza che nessun movimento fisico può colmare. Il cerchio si chiude: l'automobile, che negli *Strumenti umani* era ancora strumento potenzialmente liberatorio nonostante i suoi limiti, diventa in *Stella variabile* emblema dell'impossibilità di raggiungere ciò che più conta attraverso il mero movimento nello spazio.

6. CONCLUSIONI

L'emersione dell'automobile nella poesia di Sereni rappresenta un cambiamento di paradigma che trascende la semplice sostituzione di un mezzo di spostamento con un altro. Attraverso questa metamorfosi, emerge una nuova modalità di rapporto con lo spazio, il tempo e la memoria che rispecchia trasformazioni profonde nell'esperienza soggettiva e nella società italiana del dopoguerra. L'evoluzione della rappresentazione dell'automobile in Sereni, dal «privilegio del moto» negli *Strumenti umani* alla consapevolezza del «colore del vuoto» in *Stella variabile*, si allinea con quanto osservato da Zinato sulla traiettoria dell'immaginario automobilistico nella letteratura del Novecento: «Il mito dell'auto implode: si esaurisce, si paralizza, si ribalta su se stesso, si chiude entropicamente».⁷² Tale passaggio «da un'iniziale euforia alla rappresentazione di un paradosso insolubile»⁷³ trova in Sereni una delle sue espressioni più lucide e consapevoli.⁷⁴

Nel tempo si modificano radicalmente le funzioni che avevamo riconosciuto nella camminata in *Frontiera*: la funzione cognitiva (conoscenza progressiva del paesaggio); la funzione memoriale (rimemorazione del vissuto); la funzione ontologica (interrogazione sul rapporto tra vita e morte). L'analisi condotta rivela tre fondamentali conseguenze di questo cambiamento.

In primo luogo, la trasformazione della temporalità: dalla ciclicità e regolarità dell'esperienza ferroviaria, inserita in una dimensione ritualmente condivisa, si passa all'intermittenza e alla discontinuità dell'esperienza automobilistica, individualizzata e frammentaria. Il treno percorreva il paesaggio su binari fissi e con cadenze regolari, favorendo l'integrazione dell'esperienza nella memoria collettiva; l'automobile introduce invece un tempo frastagliato, che alterna accelerazioni e rallentamenti, rendendo problematica la sedimentazione dell'esperienza.

⁷² EMANUELE ZINATO, *Automobili di carta*, cit., p. 103.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Per un'ampia panoramica sull'immaginario automobilistico nella poesia italiana contemporanea a Sereni, si veda ancora il volume di Zinato dove vengono analizzate esperienze poetiche affini e complementari in Franco Fortini (ivi, pp. 62-64, 68-69), Giorgio Caproni (ivi, p. 64), Sergio Solmi (ivi, pp. 67-68), Giovanni Raboni (ivi, p. 68) e Paolo Volponi (ivi, pp. 71-73), offrendo così un contesto più ampio in cui collocare la peculiare rappresentazione sereniana del movimento motorizzato.

In secondo luogo, si modifica radicalmente il rapporto tra soggetto e paesaggio. La mediazione del parabrezza dell'automobile, rispetto a quella della camminata o del treno, produce una nuova epistemologia: non più la relativa stabilità ma il susseguirsi rapido di paesaggi che *girano e passano*, creando una dinamica complessa tra percezione diretta e recupero memoriale, dove il soggetto deve costantemente *indovinare* ciò che sfugge allo sguardo. Il «privilegio del moto» si rivela così paradossale: mentre sembra garantire maggior libertà e immediato accesso ai luoghi del proprio vissuto, finisce per compromettere la possibilità di una loro autentica appropriazione.

Infine, la nuova mobilità trasforma il rapporto con la memoria e con i morti. Se in *Frontiera* la memoria poteva ancora configurarsi come narrazione continua e il paesaggio conservava le tracce degli assenti in forme riconoscibili, negli *Strumenti umani* e ancor più in *Stella variabile* il recupero memoriale diventa problematico. In *Autostrada della Cisa*, il tentativo di stabilire un contatto con il padre attraverso la velocità culmina nella scoperta che «il colore del vuoto» è l'unico risultato di questa ricerca. Il movimento, che nella poetica sereniana aveva sempre avuto una funzione conoscitiva, memoriale e ontologica, subisce così una radicale trasformazione: da principio di integrazione dell'esperienza diventa emblema della sua frammentazione, dispositivo sempre più problematico di ricomposizione della memoria, fino a rivelarsi, nell'ultima raccolta, insufficiente a colmare la distanza tra i vivi e i morti, tra presente e passato.

È significativo che, proprio quando l'illusione della velocità tecnologica ha mostrato i suoi limiti, la parola poetica abbia assunto su di sé – con rinnovata consapevolezza – il compito di farsi autentica memoria in movimento: non più attraverso lo spostamento meccanico nello spazio, ma mediante quel dialogo temporale tra presente e passato che solo la scrittura è in grado di custodire.

BIBLIOGRAFIA

- PIERO CHIARA, *La sponda magra: spedizione tra due frontiere*, «Pirelli», 5, settembre-ottobre 1952, pp. 13-15.
- PIERO CHIARA, VITTORIO SERENI, *Lettere (1946-1980)*, a cura di Federico Roncoroni, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Roma 1993.
- GABRIELE D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, Treves, Milano 1910.
- MARINO FUCHS, *Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi, itinerari e collaborazioni tra arte e poesia*, «Versants», 70, 2, 2023, pp. 43-58.
- GIANANDREA GAVAZZENI, *Il sipario rosso. Diario 1950-1956*, a cura di Madina Ricordi, Einaudi, Torino 1992.
- CHRISTIAN GENETELLI, *Sereni: "Ancora sulla strada di Zenna"*, Carocci, Roma 2024.

LUCA LENZINI, *L'automobile di Sereni*, in ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 13-20 (già in «Erba d'Arno», 54, 1993, pp. 67-71, e in versione ampliata in *Atti di Incontro Testo. Seconda edizione* [Siena, novembre 2012 - febbraio 2013], a cura del Comitato redazionale di IncontroTesto, Pacini, Pisa 2014, pp. 61-65).

GIACOMO MAGRINI, *Sereni la sua poesia di movimento*, in DANTE ISELLA (a cura di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, Atti del convegno (Luino, 25-26 maggio 1991), All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, pp. 133-142.

EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980.

ELISABETTA NENCINI, *Tra editoria e letteratura. Lettere di Palazzeschi e Sereni*, «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e di letteratura», n.s., XLIV, 516-518, 1993, pp. 140-149.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Firenze-Mare senza seguire l'autostrada*, «Pirelli», 6, novembre-dicembre 1952, pp. 53-55.

ID., *Viaggio nella divina proporzione*, «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica», 4, luglio-agosto 1958, pp. 67-70.

VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino 1981.

ID., *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1990.

ID., *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Nastro & Nastro, Luino 1993.

ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

ID., *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2013.

ID., *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, [Milano] 2023.

EMANUELE ZINATO, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova 2012.



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

© Marino Fuchs

DISPARITION ET EFFACEMENT DANS *STELLA VARIABILE*

Yannick Gouchan

CAER, Aix Marseille Université, Aix en Provence, France

ORCID: 0000 0002 0803 9159

ABSTRACT FR

Pier Vincenzo Mengaldo avait parlé du « nihilisme du dernier Sereni » (dans son article *Il solido nulla*, 1986), en insistant sur les images du silence, de l'omission, du manque et du néant. En partant du commentaire de Mengaldo, notre contribution vise à analyser certaines métaphores et analogies de la disparition et de l'effacement présentes dans *Stella variabile*. La contribution commence par un examen de la disparition du sujet (c'est-à-dire la préfiguration de sa propre mort), puis s'attarde sur les formes de dissolution autour du sujet lyrique et sur l'effacement et l'apparition du son, à travers la lecture de poèmes du dernier recueil de Sereni.

MOTS CLÉ

Vittorio Sereni; *Stella variabile*; Disparition; Effacement; Vide.

TITOLO

Scomparsa e cancellazione in *Stella variabile*

ABSTRACT IT

Pier Vincenzo Mengaldo ha parlato del «nihilismo dell'ultimo Sereni» (nel suo articolo *Il solido nulla*, 1986), insistendo sulle immagini di silenzio, omissione, mancanza e vuoto. Partendo dal commento di Mengaldo, il nostro contributo si propone di analizzare alcune immagini di scomparsa e cancellazione presenti in *Stella variabile*. Il contributo inizia con l'esame della scomparsa del soggetto (ossia la prefigurazione della propria morte), per soffermarsi poi su forme di dissoluzione intorno al soggetto lirico e di cancellazione-apparizione del suono, attraverso una lettura di poesie tratte dall'ultima raccolta di Sereni.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; *Stella variabile*; Scomparsa; Cancellazione; Vuoto.

TITLE

Disappearance and fading in Vittorio Sereni's *Stella variabile*

ABSTRACT ENG

Pier Vincenzo Mengaldo spoke of the «nihilism of the last Sereni» (in his article *Il solido nulla*, 1986), insisting on the images of silence, omission, lack and nothingness. Starting from Mengaldo's comment, our contribution aims to analyse some images of disappearance and fading present in *Stella variabile*. The contribution begins with an examination of the disappearance of the subject (i.e. the prefiguration of one's own death), and then dwells on forms of dissolution around the lyric subject and the fading and appearance of sound, through a reading of poems from Sereni's last collection.

Yannick Gouchan, *Disparition et effacement dans "Stella variabile"*,
«inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 132-158.

DOI: 10.54103/inopera/29491

KEYWORDS

Vittorio Sereni; *Stella variabile*; Disappearance; Fading; Nothingness.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Yannick Gouchan è Professore ordinario all'Università di Aix-Marseille (Francia) dove insegna la letteratura e la civiltà italiana. È membro del Centre Aixois d'Études Romanes CAER e di alcuni comitati editoriali e scientifici in Francia e in Italia. Si è occupato tra l'altro di poesia italiana contemporanea, prevalentemente di Pascoli, Saba, Penna, Bertolucci, Sereni, Quasimodo, nonché di poeti più recenti (Maccari, Simonelli, Lo Russo). Ha studiato il rapporto fra lirica e narrazione nella *Camera da letto* di Bertolucci, e le nozioni di assenza, silenzio e oblio nell'opera in versi e in prosa di Sereni.

Mais, à réaliser le vide, on crée une œuvre, et l'œuvre, née de la fidélité à la mort, n'est finalement plus capable de mourir et, à celui qui a voulu se préparer une mort sans histoire, elle n'apporte que la dérision de l'immortalité.¹

À l'occasion de la publication du volume *Vittorio Sereni. Tutte le poesie*, en 1986 chez Mondadori, Pier Vincenzo Mengaldo écrivit un article d'une grande intensité dans lequel il reparcourait la production entière du poète lombard. Au moment d'évoquer *Stella variabile* Mengaldo insistait sur le vide et le mutisme.² Il analysait le vide comme «Questa percezione di sé e dell'essere come sperpero o glaciazione»³ en soulignant les motifs suivants: «l'attimo di cecità e silenzio [...] il dissanguarsi della memoria, l'omissione, il mancamento, il vuoto, l'amnesia [...]».⁴

La composition de *Diario d'Algeria* et de *Gli strumenti umani* tient, selon Mengaldo, d'un motif dominant, d'un fil conducteur qui est le rendez-vous manqué avec l'histoire, et plus largement d'un rendez-vous manqué avec la vie.⁵ Comment cette disposition du sujet lyrique pour lequel «le passé ne passe pas»⁶ devient-elle une forme de «nihilisme»⁷ dans le dernier recueil? Nous proposons d'étudier cet aspect de *Stella variabile* à travers la notion de disparition. La disparition est entendue comme une catégorie interprétative, parmi d'autres, pour lire le quatrième recueil de l'auteur. Une hypothèse de lecture de l'œuvre poétique de Sereni sous l'angle de la notion de disparition pourrait décliner trois modalités: l'absence (ou disparition des personnes), le silence (ou disparition du son), l'oubli (ou disparition de la mémoire). Nous nous concentrerons ici sur la disparition du sujet et la disparition sonore, dans le quatrième recueil. Mais la disparition est aussi une figure esthétique pour exprimer le vide,⁸ une

¹ MAURICE BLANCHOT, *La Littérature et le droit à la mort* (1948), in ID., *La Part du feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 327.

² PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, «L'indice dei libri del mese», 8, 1986, puis ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, p. 339, puis ID., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 170-171. La citation est tirée de cette dernière édition.

³ Ivi, p. 170.

⁴ *Ibidem*.

⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Note sul "Diario d'Algeria"*, «Poetiche», 3, 1999, p. 367.

⁶ LAURA BARILE, *Il passato che non passa (le poetiche provvisorie di Vittorio Sereni)*, Le Lettere, Firenze 2004.

⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, cit., p. 171. À propos de l'origine de ce «nihilisme» dans *Stella variabile*, Laura Barile estime qu'il vient d'une «scomparsa delle tensioni storiche» par rapport à *Strumenti umani* (LAURA BARILE, *Sereni. La scrittura e l'interpretazione*, Palumbo, Palermo 1994, p. 122).

⁸ «È allora agli orli del vuoto che occorre cercare, nel maturo e tardo Sereni, le tracce, appena le tracce, della pienezza», GILBERTO LONARDI, *Introduzione*, in VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, BUR, Milano 2004 (ed. or. ivi, 1990), p. 18. Le dernier poème de *Stella variabile* (*Altro compleanno*) propose l'image du stade déserté comme «gran catino vuoto | a specchio del tempo sperperato» (VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, vv. 5-6, p. 266), à mettre en relation avec la prose *Il fantasma nerazzurro* (VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. 82-83).

«disponibilité au vide»⁹ qui caractérise cette dernière période de la poésie sérénienne. L'analyse de plusieurs poèmes permet de dégager, selon nous, des images de la disparition de soi (à savoir la préfiguration de sa propre mort), puis un sentiment de dissolution de l'espace-temps autour du sujet lyrique, enfin une forme d'effacement sonore, parfois illusoirement compensé par l'apparition de signes et de voix.¹⁰

La notion de disparition tient de l'impossibilité d'agir dans le réel et du sentiment de culpabilité qui en découle pour le sujet lyrique,¹¹ par un affaiblissement structurel de l'instance d'énonciation qui fonde le discours, c'est-à-dire une «deflagrazione del soggetto e del suo rapporto con personaggi e figure diverse».¹² La disparition est donc considérée comme métaphore d'une condition existentielle et comme signe majeur de l'écriture dans le dernier recueil de Sereni. Mengaldo avait identifié le fait que

[...] viversi come un morto in *Stella variabile* si assolutizza senza remissione. Come formula decisiva del nichilismo dell'ultimo Sereni valga quella, così frequente, per cui le immagini, di ogni tipo, di sperpero, ristagno, falso movimento si cristallizzano finalmente nell'assoluto del negativo e del nulla.¹³

Dans un poème de 1979 Sereni se représente au seuil de la mort, provoquant de ce fait la seconde mort de son père, qui revivait pour ainsi dire en lui: «Tempo dieci anni, nemmeno | prima che rimuoia in me mio padre».¹⁴ La conscience de la disparition ne lui laisse entrevoir qu'une petite dizaine d'années d'existence, et pourtant il a exprimé déjà plus d'une fois cette disparition, dans son œuvre. La représentation de sa propre mort constitue un élément fondamental dans l'étude de la disparition.¹⁵ Cette préfiguration de la disparition “au miroir” s'observait déjà dans les recueils postérieurs à *Frontiera*, selon des

⁹ «È una disponibilità anche al vuoto, che si accampa nelle sue ultime grandi poesie. [...] i testi di *Stella variabile*, assediati dal vuoto, dalla fissità e dall'insignificanza», LAURA BARILE, *Vittorio Sereni*, in CESARE SEGRE, CARLO OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. I, Novecento, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. ivi, 1999), p. 582.

¹⁰ Une étude sur le «nihilisme» du dernier Sereni, dans une contextualisation d'ordre philosophique, a été effectuée par ALBERTO COMPARINI, *Sereni e il nichilismo metodico di "Stella variabile"* (1981), «Critica Letteraria», XLV, 176, luglio-settembre 2017, pp. 557-579. Voir aussi: MANUELE MARINONI, *Itinerarium mentis in nihilum: sul nichilismo di Vittorio Sereni*, «Studi Novecenteschi», 90, 2, 2015, pp. 421-444.

¹¹ «Nell'ultimo Sereni, mentre si fa via via più esigente il senso di colpa e si estende l'orrore dell'innaturale e del male [...] il diritto alla voce poetica sta sempre più nelle ferite, nello spinoso, nello strazio», GILBERTO LONARDI, *Introduzione*, cit., p. 8.

¹² ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, p. 20.

¹³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, cit., p. 171.

¹⁴ VITTORIO SERENI, *Astrostrada della Cisa, Stella variabile*, cit., vv. 1-2, p. 261. Toutes les citations de *Stella variabile* sont tirées de ID., *Poesie*, cit.

¹⁵ Sur l'interprétation de l'incipit de ce poème: NICCOLÒ SCAFFAI, *Note per "Stella variabile" di Vittorio Sereni (con un saggio di commento a "Autostrada della Cisa")*, in DANIELA BROGI, TIZIANA DE ROGATIS, GIUSEPPE MARRANI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2016, pp. 239-259, et NICCOLÒ SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, p. 196.

modalités différentes qui tracent le parcours d'une préparation de nature presque exorciste à la mort véritable. L'auteur se montre en train d'imaginer sa mort ou de mourir concrètement, soit à la première personne, soit derrière le masque d'une troisième personne. La familiarité biographique avec la mort lui fit assez tôt prendre conscience de sa propre finitude, car le départ pour la guerre en 1941 et l'immobilité quasi sépulcrale lors de l'internement en Afrique du Nord (le «male del reticolato»)¹⁶ ont éveillé une disposition particulière à imaginer sa future absence de la vie. Au début des années soixante-dix le poète déclarait:

C'è un'età a partire dalla quale si comincia a sapere con certezza che un giorno si muore. Prima di questa chi scrive versi, è solito corteggiarla, la morte... Non so più fino a che punto, al tempo del *Diario d'Algeria*, fossi uscito dalla fase di corteggiamento. La guerra, è vero, si poneva come una metafora intermittente di quella certezza.¹⁷

La guerre et l'internement eurent une implication très forte sur la production littéraire ultérieure, et c'est justement dans les œuvres postérieures à cette expérience que se trouvent les occurrences de la mort au miroir, lorsque l'auteur se regarde mourir ou se voit comme un futur mourant.

La préfiguration de sa propre mort advient, par exemple, grâce à l'analogie entre un arbre mourant et la vie du sujet lyrique toujours plus fuyante. *La malattia dell'olmo* offre ainsi un dialogue avec soi sur la disparition. Au niveau syntaxique, les formes verbales non conjuguées, telles que l'infinitif «squamarsi» qui s'applique à l'arbre mourant, et les gérondifs «abbandonandomi, precipitando» qui s'appliquent au sujet lyrique, définissent une tonalité générale de finitude qui dure de façon indéterminée. Le fait d'ôter l'aspect ponctuel par ce choix de formes verbales non conjuguées renforce ici l'idée d'une lente disparition imaginaire, car le poète avoue, dans la conclusion du poème, qu'il est en train de rêver, tandis qu'une «ombre» sollicite son abandon: «[...] in sogno con lei precipitando già». ¹⁸ La préfiguration d'une disparition qui se confond avec le rêve et le sommeil reste d'ailleurs comme suspendue dans le vide onirique par un vers final oxytonique dans lequel le géronatif de cinq syllabes («precipitando») précède l'adverbe monosyllabique *tronco*. L'analogie consiste, dans ce poème, à décrire un orme malade, image de l'homme destiné à disparaître car sa perception de la vie change:

Se ti importa che ancora sia estate
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
delle foglie più deboli: roseogialli

¹⁶ VITTORIO SERENI, *Male del reticolato*, «La Rassegna d'Italia», I, 5, maggio 1946, pp. 56-59, puis ID., *Gli immediati dintorni*, il Saggiatore, Milano 1962, puis ID., *La tentazione della prosa*, cit., p. 20.

¹⁷ MASSIMO GRILLANDI, *Sereni*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 3.

¹⁸ VITTORIO SERENI, *La malattia dell'olmo*, *Stella variabile*, cit., v. 31, p. 254.

petali di fiori sconosciuti
5 – e a futura memoria i sempreverdi
immobili.
[...]
20 Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
– dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spinoso molesto,
25 la memoria:
non si sfama mai.
[...]

Mi hai
tolto l'aculeo, non
30 il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già.¹⁹

Le rêve et le recours à l'analogie, dans ce poème, garantissent une atténuation stylistique de l'idée de disparition, alors que la préfiguration de la mort dans le poème *Le sei del mattino* – dans le recueil précédent – montrait une mise en scène tout à fait concrète et quasi fantastique. Le terme «morte» était repris trois fois dans tout le texte, renforcé par deux participes passés explicites («spento, disfatto»).²⁰ Le sujet lyrique évoquait une visite à l'intérieur de sa propre maison où son cadavre repose. Comme Dante dans l'au-delà²¹, le poète jouit de la faculté d'observer l'inouï, à savoir contempler la mort de l'intérieur:

malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
5 E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte²²

¹⁹ *Ibidem*, vv. 1-31.

²⁰ Nous reprenons ici certaines remarques proposées dans un précédent travail, en les développant selon la perspective d'une analyse de la disparition dans *Stella variabile* (Cfr. YANNICK GOUCHEAN, *L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, «Babel», 34, 2016, pp. 207-234).

²¹ FABIO MOLITERNI, «Questo trepido vivere nei morti». *La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in VALERIO MARUCCI, VALTER LEONARDO PUCCETTI (a cura di), *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. III, Longo, Ravenna 2014, pp. 87-108.

²² VITTORIO SERENI, *Le sei del mattino, Gli strumenti umani*, in ID., *Poesie*, vv. 3-9, p. 120.

La préfiguration de sa propre mort annonce ici une résignation ironique, une acceptation philosophique de la disparition nécessaire, car l'annonce imaginaire de la mort est déjà une préparation à la disparition.

Le passage de la tonalité fantastique et imaginaire vers une préfiguration presque apaisée, car devenue quotidienne, intervient avec la détermination d'un lieu précis pour mourir lorsque l'heure viendra. L'ombre du rêve (*La malattia dell'olmo*) et la porte entr'ouverte de la maison (*Le sei del mattino*) ont permis de prendre conscience de la disparition, mais dans *Quei tuoi pensieri di calamità* l'aménagement dans le nouvel appartement milanais de Via Paravia (épisode biographique durant l'automne 1967) préfigure une disparition ultime dans l'espace même de la maison:

Quei tuoi pensieri di calamità

e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
5 dall'idea di essere qui per morirci
venuto
– e questi che ti sorridono amici
questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
10 ti sorridono.²³

La préfiguration de sa propre disparition prend une connotation d'étrangeté fantastique grâce à l'image de la maison hantée par la mort certaine, dans un vers constitué du seul participe passé «abitata», qui prend deux significations: d'abord celle de logement habité par le poète et sa famille, puis celle de l'anticipation imaginaire d'un vide laissé par la mort du sujet dans ce même espace. La conscience de disparaître mise en scène par l'anticipation du décès est exprimée syntaxiquement et rythmiquement par le rejet et l'anastrophe de «venuto», après l'infinitif «morirci», mais employé à la deuxième personne du singulier, dans un dialogue avec soi sur sa propre disparition. La préparation à la mort semble être de nature pacifique, et Bärberi Squarotti avait justement parlé à ce propos d'une «serena visione della propria morte».²⁴ Cependant, la préfiguration de la disparition de soi prend des accents d'angoisse lorsque le sujet lyrique ne parvient plus à savoir s'il a vraiment disparu ou bien s'il est perdu dans un néant sans mémoire. Ainsi, dans le poème *Di passaggio* la disparition au sein d'un espace maritime – qui rappelle Bocca di Magra – s'exprime par deux interrogatives en conclusion:

²³ ID., *Quei tuoi pensieri di calamità, Stella variabile*, cit., p. 189.

²⁴ GIORGIO BÄRBERI SQUAROTTI, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni, Atti del Convegno* (1984), Librex, Milano 1985, p. 69.

Ventilata domenica tirrena.
Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella fervida e ferma
10 nullità d'un ricordo?²⁵

Le rapport entre les deux interrogatives établit ici une distinction entre deux formes de disparition, dont la mort ne semble pas être la plus angoissante. Le vers de huit syllabes rappelle la vision fantastique du retour après le décès, comme dans *Le sei del mattino*, mais les deux derniers vers proposent une autre possibilité au questionnement sur la présence du sujet dans cet espace maritime suspendu, immobile: l'égarement dans le vide de la mémoire. La visite du disparu dans le monde qu'il a quitté effraie peut-être moins que la perte de soi dans un temps interrompu, au niveau métrique grâce à l'enjambement («ferma | nullità»). Le temps a annulé les éléments référentiels du souvenir, désormais vidé de sa substance, tandis que le sujet lyrique reste la seule présence au sein d'un néant, dont *Stella variabile* renforcera l'intensité.²⁶

La forme peut-être la plus violente de représentation de sa propre mort est proposée dans un poème allégorique (*Paura prima*) où l'angoisse de disparaître se transforme en autodestruction, car le «tueur» aux aguets, prêt à tirer sur le sujet, n'est autre que le “je” lui-même, dédoublé en victime et bourreau. L'analogie avec la bête chez Giorgio Caproni pourrait se justifier par le titre de l'ouvrage où fut publiée une première version de ce poème, *La bestia addosso*, avec des œuvres figuratives de Franco Francese (sans oublier que Caproni est l'auteur d'une *Paura terza* dans *Il Conte di Kevenhüller*):

Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono
per il killer che muove alla mia volta
notte e giorno da anni.
Sparami sparami – gli dico
5 offrendomi alla mira
di fronte di fianco di spalle –
facciamola finita fammi fuori.
E nel dirlo mi avvedo
che a me solo sto parlando.

Ma

10 non serve, non serve. Da solo
non ce la faccio a far giustizia di me.²⁷

²⁵ VITTORIO SERENI, *Di passaggio, Gli strumenti umani*, cit., vv. 7-10, p. 137.

²⁶ Le néant serait le «centre herméneutique» du dernier recueil de Sereni: ALBERTO COMPARINI, *Sereni e il nichilismo metodico di "Stella variabile"* (1981), cit.

²⁷ VITTORIO SERENI, *Paura prima, Stella variabile*, cit., p. 251 (d'abord dans *La bestia addosso*, «Arte moderna italiana», 71, All'Insegna del Pesce d'oro, Milano 1976).

L'allégorie de la mort, sous l'apparence menaçante d'une silhouette armée et agressive, engendre une angoisse permanente, pas seulement celle de la mort à venir, mais surtout l'angoisse d'une peur de soi. Les injonctions au meurtre (soulignées par le redoublement glacial de l'ordre «*sparami*», et par les deux autres impératifs qui dénotent une violence insolite, très ostensiblement perceptible par les échos répétés de la consonne labio-dentale: «*facciamola finita fammi fuori*») affirment que la mort réside en chacun. La disparition au miroir prend ici la couleur des démons intérieurs, avec l'impossibilité de se faire disparaître justement, par un éventuel suicide.

Une autre forme de la disparition métaphorique de soi réside dans la figure de l'écrivain volontairement réduit au statut d'«écrivant». Cette figure, chargée de recevoir les reproches de la part du sujet lyrique à la troisième personne dans *Un posto di vacanza*, prend ainsi une forme ironique avec le scribe. Il est frappant de constater que les versions manuscrites de ce passage du *poemetto* utilisaient d'abord la première personne ainsi que des déictiques indiquant clairement le sujet lyrique qui écrit:

Tra loro e me tra
il mio io qui e il loro
non essere più si pone²⁸
Così tra loro e me, tra il vociferante
nonnulla che erano, il nulla che in poco diventarono,

e la qui presente sogguardante animula, si pone
l'ora del tempo e la non più dolce stagione.²⁹

Dans ces manuscrits, la réflexion sur l'existence et le vide, sur la distance abstraite entre les silhouettes placées sur l'autre rive de la rivière Magra, et le sujet lyrique du *poemetto*, intervient à partir d'une ostensible mention de la première personne, celle qui existe dans le texte («*animula*») et celle qui écrit («*il mio io*»), présentifiées par l'adverbe qui leur donne une substance. Cependant, la version définitive de ce texte, dans *Stella variabile*, finit par effacer cette première personne, par oublier le «*je*» ostensible, et fait entrer un scribe dès l'incipit, figure déjà annoncée dans la première partie du *poemetto* avec le pluriel:³⁰

Mai così – si disse rintanandosi
tra le ripe lo scriba – mai stato
così tautologico il lavoro
[...]
Amò, semmai servissero al disegno,

²⁸ ID., version manuscrite de *Un posto di vacanza*, vv. 12-14, in *Poesie*, cit., p. 755.

²⁹ *Ibidem*, vv. 11-14.

³⁰ «*dicono ridendo | gli scribi*», ID., *Un posto di vacanza, Stella variabile*, cit., vv. 39-40, p. 224.

10 quei transitanti un attimo come persone vive
e intanto
sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose
tra i dileguanti e la sogguardante la
farfugliante animula lì
15 crebbe il mare³¹

On remarquera qu'une autre version manuscrite de l'incipit indiquait dans l'incise sur le scribe: «do scriba detto altrimenti poeta». ³² L'identité du scribe, poète et sujet lyrique selon les manuscrits, dissimule Sereni dans une poétisation de l'absence, grâce à l'asyndète hendécasyllabique «sull'omissione il mancamento il vuoto [...]», métaphore de l'écriture qui se dissout car elle n'avance plus. La figure du scribe est par ailleurs connue du lecteur depuis *Intervista a un suicida*, ³³ reprenant le scribe du *Paradis*. ³⁴ Ici, la troisième personne déclasse le statut du poète au rang de scribe et réduit le sujet lyrique à une *animula* bretouillante et isolée. L'*animula* fait référence à l'épigramme de l'empereur Hadrien – par l'intermédiaire de Yourcenar? – et au poème homonyme d'Eliot. ³⁵ La volonté d'instaurer une distance par la disparition du «je» derrière une troisième personne s'inscrit malgré tout dans une grande lignée poétique et permet de nuancer l'idée de simple dégradation. ³⁶

Cette forme de disparition, interprétée comme une forme d'ironie, ³⁷ se manifeste également comme l'inscription du sujet lyrique dans une vision pudique et culpabilisante du statut d'écrivain. Le «je» s'efface et disparaît pour devenir une simple trace. Dans *Altro posto di lavoro* cette disparition du sujet s'exprime à travers le spectre de soi, fondu lui-même dans une première personne du pluriel inclusive:

Non vorrai dirmi che tu
sei tu o io sono io.

³¹ Ivi, p. 228.

³² ID., version manuscrite de *Un posto di vacanza*, cit., vv. 1-18, p. 760.

³³ «sotto il pennino dello scriba una pagina frusciante | e dopo | dentro una polvere di archivi | nulla nessuno in nessun luogo mai», ID., *Intervista a un suicida*, *Gli strumenti umani*, cit., vv. 61-64, p. 163. Le vers 64, le dernier du poème, est fondamental pour comprendre la disparition et le néant car l'absence de structure syntaxique pour accompagner les pronoms indéfinis entretient une tonalité de sobre lucidité, presque d'épigramme morbide, sur le devenir de l'existence humaine. Pour une étude de ce poème: PAOLO ZUBLENA, *La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di "Intervista a un suicida"*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 139-152.

³⁴ «quella materia ond'io son fatto scriba.», DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, X, 27.

³⁵ Thomas Stearns Eliot, *Animula, Ariel Poems*, v. 22. On peut aussi rappeler qu'Andrea Zanzotto utilise ces mots pour l'épigraphie de l'*Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*.

³⁶ Le «je» qui se regarde (parfois à travers un «tu») a notamment été étudié dans *Gli strumenti umani* par NICCOLÒ SCAFFAI dans *Il lavoro del poeta*, cit., pp. 160-161.

³⁷ Clelia Martignoni déclare que: «l'io soggetto, sin qui esclusivo, si frange nell'immagine autoironica in terza persona dello "scriba"» (CLELIA MARTIGNONI, «Stella variabile»: la linea metafisica della dissonanza, «Poetiche», 3, 1999, p. 423).

Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
5 anzi l'imago perpetuantesi
a vuoto –³⁸

Les exemples de disparition du sujet lyrique, dans une démarche d'oubli de soi, ne doivent pas faire oublier que la notion de disparition implique aussi, souvent, l'autre, à savoir une autre personne que le sujet ne parvient plus à percevoir ou dont l'image et la voix s'effacent. La prose narrative *L'opzione*, bien que chronologiquement plus proche de *Strumenti umani* que de *Stella variabile*, en est un exemple emblématique. Le texte évoque un protagoniste (et narrateur) qui se retrouve seul dans une chambre d'hôtel en Allemagne, sans que la personne qu'il tente de contacter par téléphone ne lui réponde (le pendant poétique de cette prose pourrait se trouver dans *Comunicazione interrotta*, dans *Gli strumenti umani*). Cette étrange absence de communication fait disparaître l'autre, tout en plongeant le «je» dans un néant existentiel dont la béance est soulignée par la répétition cinq fois en un seul paragraphe de «vuoto, vuota»:

[...] il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei è evidentemente partita, da un pezzo
il telefono suona a vuoto, ma non sulla camera vuota [...] Insomma io sto dentro
una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono a vuoto in un
vuoto immenso e abbagliante, sono prigioniero in una camera d'albergo, segregato
da una giornata strepitosa di sole che non raggiungerò.³⁹

La syntaxe se fait l'écho renforcé de l'isolement dû à l'absence, à travers la connotation de l'espace («camera vuota [...] stanza al buio»), les répétitions multiples, l'allongement de la durée du silence («per un pezzo [...] da un pezzo»), et le final au futur qui bloque tout espoir. Le vide qui s'instaure dans le langage par le blocage syntaxique des réitérations n'a pas fait disparaître l'instance d'énonciation (le sujet), mais il témoigne des implications de la disparition autour de ce sujet. Celui-ci, face à l'absence et au silence de l'autre, se retrouve plongé dans un vide réel et métaphorique.

Pour comprendre comment fonctionne la disparition autour du sujet on peut distinguer, d'une part, la dissolution dans ses signes annonciateurs du vide, d'autre part, l'effacement des sons. Le premier aspect permet de traiter du sentiment de la perte et de l'absence des éléments spatiaux et temporels, grâce à une lecture de *Lavori in corso* et *Un posto di vacanza*. Le second aspect identifie la dissolution des voix et des bruits du monde, comme signes ostensibles de l'absence et de la perte, dans plusieurs poèmes.

³⁸ VITTORIO SERENI, *Altro posto di lavoro*, *Stella variabile*, cit., vv. 1-6, p. 253.

³⁹ ID., *L'opzione*, «Questo e altro», 8, 1964, puis All'insegna del pesce d'oro, Milano 1964, puis ID., *La tentazione della prosa*, cit., p. 163.

La disparition entendue comme une vision du monde marquée par la dissolution est au cœur de *Lavori in corso*, écrit après un séjour à New York en 1967. Le poète décrit un lieu vide, déserté, une maison abandonnée, souvenir véritablement ancré dans l'esprit du poète lorsqu'il se rappelle la ville américaine, dans une incise entre parenthèses constituant un seul vers: «(ma strano che uno ricordi solo questo di una intera metropoli)».⁴⁰ La description du lieu offre des images qui illustrent plusieurs modalités de la disparition: ainsi l'absence, ou la non présence, s'exprime par la mort et l'abandon. La comparaison classique entre les feuilles mortes et la vie qui se dissout, en incipit, aboutit à une incise descriptive dans laquelle une apparente structure de chiasme fondée sur le rapprochement sémantique («vuoti letti [...] poltrone deserte») offre une représentation de l'absence:

Sarà che esistono vite come foglie morte
[...]
(*e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte*)⁴¹

Les deux adjectifs quasiment synonymes encadrent l'asyndète constituée par les meubles de la maison déserte et instaurent un climat morbide. Le silence, quant à lui, conséquence de l'abandon, est rendu par la métaphore de toiles d'araignées qui emprisonnent le bruissement des disparus: «quei ragnateli di suoni domestici di appena ieri».⁴² L'oubli, enfin, provoque la dégradation et la dissolution dans l'espace, prélude à un effacement dans la mémoire:

la casa tra le acque
evidentemente in rovina
[...]
espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside Drive⁴³

La vision du monde et de l'autre, par fragments qui se dérobent, explique le regard sur l'écriture bloquée, car interrompue, dans la quatrième partie de *Un posto di vacanza*. Le sujet lyrique voit disparaître les deux figures humaines sur l'autre rive de la rivière Magra, au bord de la mer («I due che vanno lungo il fiume [...]»),⁴⁴ et à partir de cette conscience de la disparition des silhouettes s'installe le vide. Nous avons analysé plus haut les vers sur l'*animula* qui représente le poète; l'asyndète formée par trois substantifs («omissione, mancamento, vuoto») traduit, grâce au rythme ascendant d'un climax, l'installation de ce vide consécutif de la dissolution des silhouettes:

⁴⁰ VITTORIO SERENI, *Lavori in corso, Stella variabile*, cit., v. 10, p. 193.

⁴¹ *Ibidem*, vv. 1-5.

⁴² *Ibidem*, v. 4.

⁴³ *Ibidem*, vv. 2-7.

⁴⁴ ID., *Un posto di vacanza*, III, *Stella variabile*, cit., v. 1, p. 227.

10 quei transitanti un attimo come persone vive
e intanto
sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose
tra i dileguanti e la sogguardante la
farfugliante animula lì
15 crebbe il mare [...]⁴⁵

Or, cette disparition des silhouettes qui engendre le vide se développe plus loin par la conscience de l'abandon. Le sujet lyrique est coupé des autres, comme il a rompu le lien avec son écriture:

[...] sono io
custode non di anni ma di attimi
– e più nessuno che giungere doveva e era atteso
più nessuno verrà sulle acque spopolate.⁴⁶

Une anaphore à la forme négative et exclusive («plus personne») instaure l'absence dans un lieu déserté, comme la maison abandonnée de New York dans *Lavori in corso*. Plus loin dans le texte, les trois modalités de la disparition sont répétées mais dans une reprise disloquée, grâce à des cassures métriques qui à leur tour dissolvent la syntaxe, donc l'écriture du poète en proie au doute («il nome», terme qui désigne ici l'écriture poétique):

20 Di fatto si stremava su un colore
O piuttosto sul nome del colore da distendere
sull'omissione, il
mancamento, il vuoto:
l'amaranto⁴⁷

Le vers qui provoque la séparation entre l'article défini et son substantif devient une traduction littérale de la fragmentation dans le rapport du poète au monde, car la mesure de cinq syllabes – initialement paroxytonique – change pour devenir oxytonique à cause d'une *sinalfe* («omission[e], il») inattendue en dernière position. De plus, le vers suivant est fragmenté à cause du contre-rejet de l'article défini qui empêche la formation d'un *settenario* («il | mancamento, il vuoto») ou d'un *endecasillabo* («il mancamento, il vuoto: l'amaranto»), lui-même fragmenté par la césure typographique à la ligne (*verso a gradino*), et isolé par les deux points. L'espace de la page mis en place par l'organisation métrique fragmentée et interrompt le discours qui aboutit à la métaphore de la couleur pour désigner le vide de l'écriture et de l'existence, une métaphore fondée probablement

⁴⁵ Ivi, IV, vv. 10-15, p. 228.

⁴⁶ Ivi, vv. 20-23, p. 229.

⁴⁷ *Ibidem*, vv. 30-33.

sur l'homophonie entre «amaranto» et *amaro* ou *mare*,⁴⁸ car il s'agit bien d'une vision amère de soi et du monde qui se dérobe, dans un espace maritime bien particulier, celui des vacances de Sereni entre Ligurie et Toscane. La rupture dans le rapport au monde isole le sujet lyrique et le plonge dans le silence et bientôt l'oubli.

Dans l'articulation entre la langue poétique de *Stella variabile* et la notion de disparition, à travers les figures de la fragmentation du rapport au monde et à l'autre, certains passages du *poemetto* présentent des signes de ponctuation et des signes d'incise particulièrement significatifs. Les points de suspension s'observent par exemple à l'intérieur ou à la fin de certaines strophes,⁴⁹ avec un effet d'interruption du discours: «*dicono ridendo | gli scribi e gli oratori quando tu... | Ma intanto si disuniva la bella sera sul mare*».⁵⁰ L'emploi très fréquent de signes (surtout les tirets) renforce encore l'effet d'interruption, temporaire cette fois, ou de fragmentation de la structure syntaxique par l'inclusion d'incises. On distingue, d'une part, les nombreuses incises entre tirets appartenant à la catégorie des *verba dicendi* qui accompagnent les paroles au discours direct («Un fiume negro – aveva promesso l'amico – | un bel fiume negro»,⁵¹ ou encore «Certe volte – dissì col favore del buio – a sentire voi parlare»⁵²), des incises plus longues, d'autre part, qui témoignent d'une fragmentation du discours:

Sul risucchio sul nero scorrimento
25 altre si accendono sulla riva di là
– lampade o lampioni – anche più inaspettate,
luci umane evocate di colpo – da che mani
su quali terrazze? – Le suppongo segni convenuti
non so più quando o con chi
30 per nuove presenze o ritorni.
– Facciamo che da anni t'aspettassi –
da un codice disperso è la mia controparola.⁵³

Trois incises entre tirets offrent ici trois fonctions complémentaires dans l'étude de la disparition par fragmentation. On commencera par signaler que cette fragmentation intervient aussi par une prolepse, car l'adjectif attribut au féminin pluriel «autre» anticipe de manière insolite le groupe nominal «luci umane», dans un retardement du rythme des vers, lui-même anticipé par la reprise anaphorique de «Una infatti si accende» au

⁴⁸ Voir la note de LUCA LENZINI dans VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, cit., p. 260.

⁴⁹ Par exemple, les vers 21, 23, 41, 56 de la première partie; les vers 18 et 59 de la deuxième partie ; le vers 36 de la quatrième partie, le vers 33 de la cinquième partie.

⁵⁰ VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza*, I, *Stella variabile*, cit., vv. 38-40, p. 224.

⁵¹ Ivi, I, vv. 17-18, p. 223.

⁵² Ivi, I, v. 34, p. 224.

⁵³ Ivi, II, vv. 24-32, p. 226.

vers 21.⁵⁴ La première incise s'interprète alors comme l'apposition anticipée à «altre [...] — [...] — [...] luci umane», intercalée entre les deux segments, en plus d'être une partie de la chaîne anaphorique: « [...] io una di loro. | Una infatti si accende | [...] autre si accendono [...] | luci umane», vv. 20-27). Cependant, la deuxième incise est une interrogative, et elle s'intercale dans le discours pour indiquer l'origine incertaine de ces mêmes lumières au bord de l'eau, mais la pause métrique provoque un enjambement qui brise le *decasillabo* constitué par l'incise, «da che mani | su quali terrazze?», reprenant la mesure décasyllabique de l'hémistiche précédent, «luci umane evocate di colpo», juste avant un autre *decasillabo*: «Le suppongo segni convenuti». La répétition rythmique entre en conflit avec la coupure de l'enjambement, c'est un signe supplémentaire de la fragmentation. La forme interrogative de l'incise entre tirets (le questionnement intérieur du «je»), isole le sujet lyrique parmi les éléments constitutifs d'une réalité dont il a du mal à saisir les manifestations. Le rapport au monde se fonde sur une incertitude rendue ici par le caractère inattendu des lumières («inaspettate») et l'hypothèse qu'émet sur elles le sujet («Le suppongo»), renforcée par la forme dubitative «non so più», qui déplace le discours vers l'imagination. Enfin, la troisième incise de la citation utilise le «noi» impersonnel, inclusif du pronom «io», pour construire une réalité parallèle, inaugurée par les «segni convenuti» supposés plus haut. La présence imaginée des autres, comprise dans les syntagmes «luci umane» et les «nuove presenze», n'est plus qu'une hypothèse dont l'incise dévoile le pacte narratif. L'imagination, réalité parallèle, dont les signes («il codice») demeurent impossibles à déchiffrer pour le poète, devient témoin de la dissolution dans le rapport au monde.

Dans un texte en prose, Sereni parle aussi de cette impression de réalité parallèle, à propos de sa ville natale, Luino, où il revient. Comme dans *Un posto di vacanza*, où lexique, métrique et rythme se répondent pour exprimer la possibilité des lumières sur l'autre rive du Magra, la prose, qui est aussi un hommage à Montale, décrit une autre Luino:

[...] il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge in trasparenza: una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso. Figure che sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria [...].⁵⁵

⁵⁴ Dans les vers qui précèdent immédiatement l'extrait on trouve déjà un lien anaphorique entre «altre si accendono sulla riva» (v. 25) et «sono indizi di altre pulsazioni» (v. 19), vers qui comporte lui-même une répétition qui reprend, avec un polyptote, le mot «indizi» du premier hémistiche, avant d'enchaîner d'autres parallélismes : «sono indizi di altre pulsazioni. Vorrei, io solo indiziato, | vorrei che splendessero come prove – io una tra loro. | Una infatti si accende | [...] | altre si accendono sulla riva di là» (vv. 20-25).

⁵⁵ VITTORIO SERENI, *Dovuto a Montale*, in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983, puis Id., *La tentazione della prosa*, cit., p. 149.

Ces exemples de la disparition sous forme de dissolution de l'espace-temps et des figures autour du sujet doivent être complétés par une autre catégorie de dissolution: l'effacement sonore.

Dans *Il poggio* le sujet, une sorte de mort-vivant,⁵⁶ peine à se faire entendre et ne peut que constater son propre effacement sonore entre deux mondes qui ne peuvent se renconter et dont la tautologie itérative («Quel che di qui si vede [...] è quanto di voi di qui si vede») souligne le vide entre lui et les autres. Ce poème était initialement placé à la fin de *Stella variabile* (édition de 1979):

Quel che di qui si vede
– mi sentite? – dal
belvedere di non ritorno
– ombre di campagne scale
5 naturali e che rigoglio
di acque che lampi che fiammate
di colori che tavole imbandite –
è quanto di voi di qui si vede
e non sapete
10 quanto più ci state.⁵⁷

L'effacement sonore chez Sereni acquiert une dimension symbolique car les bruits qui s'estompent et les voix qui disparaissent annoncent un vide. Ainsi, ils marquent l'effacement des traces, première étape vers l'oubli. L'interruption d'un bruit habituel instaurait déjà un vide moral dans *Una visita in fabbrica*, tandis que l'effacement des voix dans *Un posto di vacanza* sanctionne l'absence de communication. L'effacement sonore donne lieu au silence de l'autre, ce qui était déjà représenté concrètement par la sirène de l'usine dans *Una visita in fabbrica*, puis ce silence devient métaphysique dans *Un posto di vacanza*. Le rapport au monde, à travers la communication entre le sujet lyrique et l'autre (ou les autres), se résout par le mutisme et un discours «au négatif».⁵⁸ Le sujet du *poemetto*, sur une rive du Magra, cherche à établir un lien avec l'autre rive, métaphore de l'écriture qui tente de parvenir jusqu'au lecteur, ou plus simplement de la plume du poème qui tente d'atteindre la page blanche. Le discours dans la seconde partie de *Un posto di vacanza* se fragmente métriquement, par des ruptures des vers disloqués et placés au centre de la ligne typographique, comme les échos perdus des voix entre les deux rives du Magra. Chaque ligne typographique semble représenter une rive dont la liaison avec l'autre

⁵⁶ PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005, p. 59.

⁵⁷ VITTORIO SERENI, *Il poggio*, *Stella variabile*, cit., p. 257.

⁵⁸ «culminano le modalità [...] del parlare al negativo», GIULIA MARTINI, *L'apocalisse dialogica. Scambi di battute nella poesia italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2024, p. 249. Dans son essai Martini étudie notamment des épisodes de dialogues chez Sereni (pp. 221-260).

demeure problématique à cause de l'interruption. Une fois affirmée l'impuissance de la création et le silence de l'écriture («Non scriverò questa storia – mi ripeto [...]»),⁵⁹ le recours à une éventuelle réponse apaisante depuis l'autre rive, qualifiée de «fraternelle», s'avère inutile, car la voix s'est effacée:

Sentire
cosa ne dicono le rive
(la sfilata delle rive
le rive
come proposte fraterne:
5 ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me.)
Pare non ci sia altro: il mio mutismo è il loro.⁶⁰

La dislocation des fragments de vers dans l'espace de la page permet toutefois de retrouver une mesure vaguement hendécasyllabique («le rive | come proposte fraterne») et une mesure dodécasyllabique («sentire | cosa ne dicono le rive» ou «ma mi avevano previsto sono mute»), au milieu de formes caractérisées par leur brièveté dans l'isolement (par exemple le trisyllabe «de rive»), ou au contraire par leur longueur excessive (les vingt et une positions à la fin de la parenthèse, au vers 15).⁶¹ La métrique bousculée fait écho à la syntaxe à cause des répétitions obsédantes du mot «rive» en fin de vers et l'absence de ponctuation dans la longue parenthèse. Le caractère lapidaire du dernier vers de la citation (v. 16), articulé à la césure par les deux points – signes du constat final d'échec – sanctionne l'impossible communication comme reflet de l'impuissance d'écriture déclarée plus haut. Les fragments de voix dans le vide, rendus par la triple occurrence de «rive», se perdent dans l'espace textuel, alors que la longue incise tente de donner une explication par la raison, comme une parenthèse lucide, au milieu du silence. Le mutisme du vers 16 exprime enfin la circularité à vide du silence, le silence du poète ne fait écho qu'au silence de l'autre, inaccessible.⁶²

Toutefois, la mise en scène de la disparition du sujet et de l'effacement sonore par intermittences côtoie, dans *Stella variabile*, des apparitions – ou irruptions – qui pourraient être considérées comme des épiphanies dans le texte. Ces irruptions concernent des sons, des bruits, de la musique, des noms de personnes ou de lieux qui apparaissent fur-

⁵⁹ VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza*, II, *Stella variabile*, cit., v. 11, p. 225.

⁶⁰ *Ibidem*, vv. 11-16.

⁶¹ Sur la longueur des vers et la métrique dans *Stella variabile*: MATTIA COPPO, *Alcuni appunti sul verso di "Stella variabile"*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 239-252.

⁶² «Nella lingua di Sereni si allunga però l'inquietante ombra di non appartenere più a sé stesso; è il vocabolario sfibrato dell'estate: la scomparsa, il mutismo l'io che arma sé contro se stesso, la razza esanime fuori dal suo elemento», ANDREA PIASENTINI, «*Il fiotto come di fosforo*. Polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni», «L'ospite ingrato», 11, 2022, p. 23.

tivement dans les interstices du vide. Ces apparitions, qu'elles soient concrètes ou plus informelles, indiquent un besoin du sujet de maintenir le contact avec le monde et l'autre:

[...] al senso crescente di vuotezza dell'io corrisponde un aumento progressivo di flash psichici, insieme sensoriali e memoriali [...] sono le figure in cui si manifesta un essenziale contatto col mondo. L'io non può raccontare il mondo, ma il mondo offre un supporto indispensabile dove l'io può appoggiare la sua inconsistenza.⁶³

Les sons, les signaux, les mots, les répétitions et les retours constituent ce point de contact avec le monde par le langage. Un contact de nature épiphanique dont le symbole pourrait être, en premier lieu, l'irruption du chant de la cigale dans *Verano e solstizio*, qui est simultanément une épiphanie sonore au cœur du silence et l'annonce de la fin du jour. Mais ce chant solitaire reste «univoque» tout en s'effaçant dans la synesthésie entre le son de la cymbalisation et l'obscurcissement crépusculaire du solstice, car il ne requiert aucun échange avec le sujet qui demeure dans une «mortale calcinazione», tandis que l'interlocuteur a disparu («te lo dico la prossima volta»):⁶⁴

Risponde stasera per lui l'invisibile
cicala solista dell'ultima ora di luce
l'abitatrice di foglie incendiate
di un troppo lungo giorno:
15 questo è el verano, e il Verano,
s'infervora l'infaticabile,
questa l'estate di Roma di Spagna di dovunque
questa la primavera nell'estate,
rincara l'univoca la vermiglia voce abbuinandosi
20 in tutte le Rome di ritorno
di alcune estati prima.⁶⁵

Une alarme sonore qui rappelle la conscience entre deux moments de silence ou d'absence se trouve dans la détonation d'un fusil de chasse, lorsque le sujet lyrique comprend qu'il ne peut plus écrire et s'en remet aux «rives fraternelles» du fleuve Magra:

5 [...] sull'attimo
di cecità di silenzio si dilata uno sparo.
Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura chi
ha sparato nel folto tra campagna e bosco
lungo i filari?
Di qui non li vedo,

⁶³ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Poesia come racconto*, in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, FAUSTO CURI (a cura di), *La poesia italiana del Novecento, modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, p. 177.

⁶⁴ VITTORIO SERENI, *Verano e solstizio, Stella variabile*, cit., vv. 9-10, p. 249.

⁶⁵ *Ibidem*, vv. 11-21.

10 solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.
Non scriverò questa storia – mi ripeto [...]⁶⁶

L'épiphanie sonore a brusquement convoqué la mémoire et la prise de conscience des coordonnées spatio-temporelles, mais elle inaugure aussi l'angoisse par un questionnement qui débouche sur le refus scriptural. La triple occurrence de l'interrogative par la reprise du pronom «chi» signifie, dans un ralentissement du rythme occasionné par l'allongement progressif de la durée des interrogatives, le retour à la conscience, certes, mais surtout le retour à la certitude de ne plus pouvoir écrire. Le vide de la création a été mis en évidence par une irruption sonore qui en a révélé la portée tout en le verbalisant.

Dans *Paura seconda* on entend un prénom de manière inattendue et pacifiée, par l'intermédiaire d'un surgissement de voix à la fois extérieure et intérieure.⁶⁷ Cette voix mystérieuse, apparue sous forme de souffle qui interpelle, n'entraîne cependant pas une véritable communication mais elle provoque une sorte de perplexité, qui finalement renvoie au moi intérieur. Un autre moi apparaît alors par dédoublement et sa manifestation sonore occupe l'intervalle laissé par le vide. Le dialogue potentiel avec l'autre voix ne renvoie donc le sujet qu'à lui-même:

Niente ha di spavento
la voce che chiama me
proprio me
dalla strada sotto casa
5 in un'ora di notte:
è un breve risveglio di vento,
una pioggia fuggiasca.
Nel dire il mio nome non enumera
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
10 Con dolcezza (Vittorio,
Vittorio) mi disarma, arma
contro me stesso me.⁶⁸

Parmi les apparitions sonores – en contrepoint de l'effacement sonore dans le dernier recueil de Sereni –, la musique joue également un rôle important car elle peut modifier la perception du temps en faisant irruption au cœur du silence. Ainsi, l'évocation de la troisième fille du poète, Giovanna, permet de faire allusion au souvenir d'une musique de

⁶⁶ ID., *Un posto di vacanza*, II, *Stella variabile*, cit., vv. 5-11, p. 225.

⁶⁷ «il s'agit d'une voix à la fois extérieure, une projection des autres ou les spectres des disparus, et intérieure, la conscience du sujet», ANDREA BONGIORNO, *Murmures, musiques et voix: éléments naturels et perceptions auditives dans l'œuvre poétique de Vittorio Sereni*, in FLAVIANO PISANELLI (a cura di), *Natura, sensi, sentimenti. Prospettive critiche sulla poesia italiana del XX e del XXI secolo*, Cesati, Firenze 2023, p. 180.

⁶⁸ VITTORIO SERENI, *Paura seconda, Stella variabile*, cit., p. 252.

l'époque, à savoir les Beatles, dont l'irruption comble un silence et déclenche une forme de résurrection du passé:

Nel mutismo domestico nella quiete
pensandosi inascoltata e sola
ridà fiato a quei redivivi.
Lungo una striscia di polvere lasciando
5 dietro di sé schegge di suono
tra pareti stupefatte se ne vanno
in uno sfrigolio
i beneamati Scarafaggi.

Passato col loro il suo momento già?

10 Più volte agli incroci agli scambi della vita
risalito dal niente sotto specie di musica
a sorpresa rispunta un diavolo sottile
un infiltrato portatore di brividi⁶⁹

L'incipit du poème, organisé autour de deux compléments à la structure identique pour caractériser le silence initial, renforcé ensuite par l'idée d'isolement, donc de vide sonore, est rompu par l'irruption de la musique des Beatles sur le vieux disque vinyle qui les ressuscite l'espace d'un instant, sous forme de «schegge di suono». Cette apparition sonore inaugure le souvenir de l'époque où Giovanna écoutait ce groupe, en annulant provisoirement l'oubli, et déclenche dans un second temps une réflexion dans un unique vers interrogatif, isolé entre les deux strophes du poème. Ce vers interrogatif constitue la dimension argumentative du texte, à la faveur du déclenchement sonore, car la question sur le cours du temps et sa perception se poursuit, dans la seconde partie du poème, à travers l'abstraction et la métaphore. La musique soudainement apparue s'installe dans le silence et l'oubli en faisant surgir le passé («rispunta un diavolo sottile»). D'ailleurs, dans un texte en prose, Sereni avait expliqué la portée de la musique, selon lui, dans la perception du temps, comme une source de souvenirs qui s'insinuent dans les vides du présent, en même temps que des promesses produites par l'imagination:

[...] un motivo musicale serpeggiante in una qualunque ora del giorno accelererà il flusso del sangue, cambia il ritmo dell'esistenza, apre porte e finestre, mette in moto l'immaginazione.⁷⁰

Un autre poème de *Stella variabile* montre que la musique fait effectivement irruption dans le vide pour signaler une présence, alors même que l'écoute d'une musique avait pré-

⁶⁹ ID., *Giovanna e i Beatles, Stella variabile*, cit., vv. 1-13, p. 218.

⁷⁰ ID., *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, puis ID., *La tentazione della prosa*, cit., p. 146.

cédemment déclenché le souvenir d'un autre musicien par l'imagination. Une soirée dans un club de jazz ressuscite les notes jouées autrefois par Louis Armstrong («Satchmo»), première irruption sonore face à l'oubli, puis la figure du grand musicien est imaginée au milieu du vide cosmique en train de jouer, seconde irruption sonore face au silence:

e fosse pure la tromba da poco
– ma con che fiato con che biondo sudore –
ascoltata a Toronto quel sabato sera
[...]
non parendo da meno del grande Satchmo
10 disposto a suonare per gli spazi vuoti
niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna⁷¹

L'idée d'apparition sonore dans le vide vient ici d'une déclaration authentique d'Armstrong sur la possibilité de jouer sur la lune, au moment où son homonyme (Neil) y posait le pied en 1969. Le poète reprend cette anecdote, dans son évocation du souvenir ressuscité, en insistant sur le contraste entre le vide et le son qui le remplit l'espace d'un instant. La longueur du vers narratif qui imagine le jazzman sur la lune remplit pour sa part l'espace textuel, avec une mesure dodécasyllabique suivie d'une mesure hendécasyllabique. La musique remplit l'espace et le temps, provisoirement, comme une probable présence au cœur du vide. Toutefois, le disque des Beatles et la trompette d'Armstrong ne durent pas, ils n'agissent que dans une perception sonore provisoire.

Le caractère provisoire (et illusoire) de l'apparition sonore prenait déjà toute sa signification dans un texte en prose sur un concert donné à Milan, au moment de la tenue d'une conférence internationale non loin de là, en pleine crise de guerre froide. Lors du récit de cette conférence, parallèlement aux réunions diplomatiques, le poète-narrateur assiste à un concert. La musique remplit peu à peu l'espace de la salle, puis ravit les auditeurs, et elle parvient même à occuper le vide en grandissant. Le nombre de spectateurs augmente tandis que le son gagne un espace de plus en plus vaste:

[G.] mi spinge verso il Palazzo della Musica, dice che il concerto dura senza soste da ieri. Orchestra e pubblico, scambiandosi estasi ed eccitazione, non accennavano ad andarsene. Così è corsa voce in tutto il territorio di questo straordinario concerto che non vuole finire. È arrivata altra gente stipando l'intero palazzo; e anche altre orchestre piccole e grosse dalle città vicine, qualcuna è in arrivo dall'estero, e suonano a turno o formando strane combinazioni tra un'orchestra e l'altra, un elemento e l'altro. Fra poco suoneranno sulle scale, su ogni piano, nell'atrio, suoneranno sul piazzale con attorno marmaglia e venditori ambulanti...⁷²

⁷¹ ID., *Toronto sabato sera, Stella variabile*, cit., vv. 1-3 et 9-11, p. 191.

⁷² ID., *Arie del'53-'55*, in *Gli immediati dintorni*, puis ID., *La tentazione della prosa*, cit., p. 41.

Le récit de l'amplitude sonore qui fait irruption dans l'espace, depuis le Palais jusqu'à la ville entière et sa région, insiste sur la gradation par l'accumulation syntaxique qui suit un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, du bas vers le haut, dans une foule innombrable qui ne compte pas seulement des spectateurs. Le son a bien pour fonction de remplir l'espace et le vide, mais l'illusion d'un concert que l'on croyait éternel, comme les promesses, rétablit à la fin du texte une réalité qui replonge dans une sorte de vide. Le concert finalement achevé laisse place au silence et à l'absence, tandis que l'annonce du résultat de la conférence, qui vient de s'achever elle aussi, est résumée par l'expression laconique «un nulla di fatto».⁷³ Les longues heures du concert, comme les longues discussions de la conférence, aboutissent à un vide et finissent par disparaître.

Ces exemples d'apparition sonore traduisent une oscillation entre vide et plein, présent et passé, néant et souvenir, silence et musique, absence et présence. Précisément, la seconde partie de *Un posto di vacanza* illustre la dernière de ces oscillations, car au milieu de l'espace muet des rives du fleuve Magra, le sujet lyrique perçoit une irruption sonore qui implique une présence humaine et un dialogue possible. L'apparition du son advient d'abord par le bruit d'un canot à moteur, comparé à un bruit d'usine, qui indique implicitement un individu avec lequel la communication va s'établir:

un natante col suo eloquio
50 congetturanate:
confabula dietro uno scoglio sale giri vortica via
triturando lo spazio in un celeste d'altura
con suoni di officina monologa dialoga a distanza⁷⁴

L'anthropomorphisme qui caractérise la description du canot à moteur exprime d'une part la présence humaine, et donc un interlocuteur pour le sujet lyrique isolé sur sa rive muette, mais d'autre part, le fait que cet interlocuteur ne soit à aucun moment mentionné montre que le dialogue annoncé par la série des verbes de locution reste figé dans le vide. Le canot a beau être affecté de tous les attributs d'un individu qui parle («eloquio, confabula, monologa, dialoga»), il reste «à distance», isolé, inaccessible. Quelques vers plus loin, le poète avoue l'inutilité de cette irruption sonore avec laquelle il ne peut établir une communication, et il conclut par un retour métapoétique vers le silence de l'écriture: «qui si rompe il poema sul posto di vacanza | travolto da tanto mare».⁷⁵

Une autre catégorie d'apparition sonore réside dans l'irruption verbale, c'est-à-dire l'apparition de toponymes, prénoms et patronymes dans le texte pour établir une communication avec le passé et l'autre, pour répondre au vide. L'insertion de toponymes

⁷³ Ivi, p. 43.

⁷⁴ Id., *Un posto di vacanza*, II, *Stella variabile*, cit., vv. 49-53, pp. 226-227.

⁷⁵ *Ibidem*, vv. 60-61.

dans les poèmes tient autant d'une démarche linguistique, dont la fonction (du signifiant) serait d'exploiter les sonorités de termes géographiques, que d'une volonté d'an-crer l'écriture dans un espace intime encadré par des lieux, et en l'occurrence les lieux biographiques de l'auteur.⁷⁶ Ainsi, le poème sur l'étymologie imaginaire du nom de la ville natale, *Luino-Luvino*, se termine par un vers uniquement composé de quatre toponymes lombards «à l'âpre racine», dont la présence, presque à la fin du recueil *Stella variabile*, pourrait faire penser à une volonté de contact avec le monde grâce à la verbalisation. La prononciation de ces toponymes qui apparaissent dans le texte rétablit une sorte de communication: «Valtravaglia Runo Dumenza Agra».⁷⁷

Un autre poème, riche de toponymes familiers appartenant au passé, indique aussi cette démarche d'évitement de la disparition, comme contrepoint verbal au vide du présent:

Campitello Eremo Sustinente
luoghi di fascini discreti
moltiplicanti l'orizzonte dei borghi
[...]
oggi nomi di spettri della calura
10 per campagne allucinate e afone⁷⁸

Le premier vers cumule trois toponymes dont le seul nom parvient à élargir l'espace environnant, mais leur fonction s'annule dans le présent estival où ils se transforment en «spectres», tels des mirages créés par la chaleur étouffante, au milieu du silence. L'adjectif «afone» implique une disparition sonore que l'irruption de toponymes, réduits à l'état de «spectres», n'a pas empêchée.

Comme pour les toponymes, on trouve aussi l'apparition de prénoms et de patronymes. Les noms des amis et des membres de la famille constituent des défenses contre le vide et pourraient donner lieu au dialogue.⁷⁹ L'amitié devient une valeur suprême et l'irruption de patronymes rappelle que, même au-delà de la disparition ultime, ces figures continuent d'exister:

⁷⁶ Voir sur cette question ce que dit PIER VINCENZO MENGALDO dans *Ricordo di Vittorio Sereni* (1983), in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit., p. 317: «quei nomi vengono pronunciati e motivati non perché "belli" ma perché carichi della storia propria e di quella di colui che li pronuncia; sono segnali evocatori e funzionano [...] come ellissi e allusività».

⁷⁷ VITTORIO SERENI, *Luino-Luvino, Stella variabile*, cit., v. 18, p. 264. Cfr. JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Il vuoto pieno référente (una poesia di Vittorio Sereni)*, in *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine et musique*, CRIX, Paris Nanterre 2005, pp. 633-644.

⁷⁸ VITTORIO SERENI, *Nell'estate padana, Stella variabile*, cit., vv. 1-3 et 9-10, p. 258.

⁷⁹ «[...] les noms de lieux sont scandés avec jubilation, martelés, tandis que les amis nommés par le poète surgissent comme des apparitions sur un horizon nu», BERNARD SIMEONE, *Vacuité, réticence*, in VITTORIO SERENI, *Les instruments humains*, Verdier, Lagrasse 1987, p. 11.

Ma già, primi indizi, ci venivano incontro
sagome e targhe familiari
e facce, a mezzo, a mezz'aria tra certi parapetti
tenere buffe zitte nel po' di luce che restava
finché furono palesi
un Carlo qualche Piero alcuni Sergi
e altri che non nomino per ragioni di misura
[...]
Vi dico che non era un sogno.
25 C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita
compresi quelli degli andati via
e altri che già erano in vista
lì, a due passi dal confine
non ancora nei paraggi della morte.⁸⁰

L'affirmation du caractère non imaginaire de ces apparitions de figures, adressée justement à un «vous» avec lequel s'établit une communication implicite, accentue la portée des prénoms mentionnés, des figures d'accompagnent entre deux mondes, entre la vie et la disparition, entre le passé et le futur. Les interstices du vide dévoilent la présence d'individus dont le fait de nommer rassure tout en protégeant.

Certaines formes de disparition (disparition de soi, disparition autour du sujet et effacement des sons, malgré une apparition vocale ou musicale ponctuelle), que nous avons étudiées dans *Stella variabile*, sont étroitement reliées aux notions générales de l'absence, du silence et de l'oubli dans l'ensemble de l'œuvre de Sereni. Le quatrième recueil du poète témoigne d'un renforcement de ces notions – entendues comme une clé de lecture interprétative, parmi d'autres⁸¹ – permettant d'illustrer ce que Mengaldo avait nommé le «nihilisme» du dernier Sereni, dans une acception certainement pas cynique mais plutôt comme le signe d'une «conscience du vide».⁸² Le poète déclarait lui-même, dans un entretien au seuil de la parution du volume *Stella variabile* chez Garzanti, que cette conscience, oscillant entre impuissance et potentialité, est sa manière de traverser une période de crise:

⁸⁰ VITTORIO SERENI, *La speranza, Stella variabile*, cit., vv. 17-18 et 24-29, p. 177.

⁸¹ La récurrence des notions d'absence, de silence et de vide dans notre contribution sur la disparition sont motivées par les remarques du poète Luciano Erba – par ailleurs, ancien élève de Sereni en 1938 à Milan –: «Un tipo di assenza che prende in lui una dimensione quasi fisica, corporea, e la contraddizione in termini (come può l'assenza, stretta parente del nulla e del vuoto, essere presenza, come può il silenzio essere parola?) è una contraddizione così vitale da stimolare tutta un'analisi del percorso che a partire dal silenzio si esteriorizza nella pronuncia», LUCIANO ERBA, *Un'assenza giustificata*, in DANTE ISELLA (a cura di), *Per Vittorio Sereni, Convegno di poeti* (25-26 maggio 1991), All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, p. 124, puis dans ALFREDO LUZI (a cura di), *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora)*, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 1997, p. 63.

⁸² ENRICO TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. 7.

Il libro [scil. *Stella variabile*] dovrebbe esprimere questa presenza simultanea dell’impotenza e della potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l’impulso a cercarvi nuovi e nascosti significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l’ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e fuggente quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane. È il mio modo, in fondo, di vivere la crisi.⁸³

BIBLIOGRAFIA

- GIANCARLO ALFANO, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Cesati, Firenze 2014.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno (1984), Librex, Milano 1985.
- LAURA BARILE, *Sereni. La scrittura e l’interpretazione*, Palumbo, Palermo 1994.
- EAD., *Vittorio Sereni*, in CESARE SEGRE, CARLO OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. I, *Novecento*, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. ivi, 1999), pp. 576-609.
- EAD., *Il passato che non passa (le poetiche provvisorie di Vittorio Sereni)*, Le Lettere, Firenze 2004.
- MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, FAUSTO CURI (a cura di), *La poesia italiana del Novecento, modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003.
- MAURICE BLANCHOT, *La Littérature et le droit à la mort* (1948), in ID., *La Part du feu*, Gallimard, Paris 1949.
- ANDREA BONGIORNO, *Murmures, musiques et voix: éléments naturels et perceptions auditives dans l’œuvre poétique de Vittorio Sereni*, in FLAVIANO PISANELLI (a cura di), *Natura, sensi, sentimenti. Prospettive critiche sulla poesia italiana del XX e del XXI secolo*, Cesati, Firenze 2023, pp. 171-181.
- ALBERTO COMPARINI, *Sereni e il nichilismo metodico di “Stella variabile” (1981)*, «Critica Letteraria», XLV, 176, luglio-settembre 2017, pp. 557-579.
- MATTIA COPPO, *Alcuni appunti sul verso di “Stella variabile”*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 239-252.
- LUCIANO ERBA, *Un’assenza giustificata*, in DANTE ISELLA (a cura di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti* (25-26 maggio 1991), All’insegna del pesce d’oro, Milano 1992, puis

⁸³ GIAN CARLO FERRETTI (a cura di), *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, «Rinascita», 37, 42, 24 ottobre 1980, p. 40, puis VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 664.

ALFREDO LUZI (a cura di), *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora)*, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 1997.

GIAN CARLO FERRETTI (a cura di), *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, «Rinascita», 37, 42, 24 ottobre 1980, p. 40, puis VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 663-664.

PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.

STEFANO GIOVANNUZZI, *Sereni fra "Gli strumenti umani" e "Stella variabile"*, «Studi italiani», gennaio-giugno 2004, pp. 85-105.

YANNICK GOUCCHAN, *L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, «Babel», 34, 2016, pp. 207-234.

MASSIMO GRILLANDI, *Sereni*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

GILBERTO LONARDI, *Introduzione*, in VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, BUR, Milano 2004 (ed. or. ivi, 1990).

MANUELE MARINONI, *Itinerarium mentis in nihilum: sul nichilismo di Vittorio Sereni*, «Studi Novecenteschi», 90, 2, 2015, pp. 421-444.

CLELIA MARTIGNONI, *"Stella variabile": la linea metafisica della dissonanza*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 413-454.

GIULIA MARTINI, *L'apocalisse dialogica. Scambi di battute nella poesia italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2024.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, «L'indice dei libri del mese», 8, 1986, puis Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, puis Id., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 163-172.

Id., *Note sul "Diario d'Algeria"*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 365-378.

FABIO MOLITERNI, *«Questo trepido vivere nei morti». La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in VALERIO MARUCCI, VALTER LEONARDO PUCCETTI (a cura di), *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. III, Longo, Ravenna 2014, pp. 87-108.

Id., *«Discorsi di siepi». Il dantismo postremo di Vittorio Sereni*, «Rivista di Letteratura italiana», 1, 2022, pp. 119-128.

ANDREA PIASENTINI, *«Il fiotto come di fosforo». Polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «L'ospite ingrato», 11, 2022, pp. 9-23.

NICCOLÒ SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015.

ID., *Note per “Stella variabile” di Vittorio Sereni (con un saggio di commento a “Autostrada della Cisa”)*, in DANIELA BROGI, TIZIANA DE ROGATIS, GIUSEPPE MARRANI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2016, pp. 239-259.

VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

ID., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.

BERNARD SIMEONE, *Vacuité, réticence*, in VITTORIO SERENI, *Les instruments humains*, Verdier, Lagrasse 1987.

ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

ID., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Il vuoto pieno referente (una poesia di Vittorio Sereni)*, in *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine et musique*, CRIX, Paris Nanterre 2005, pp. 633-644.

PAOLO ZUBLENA, *La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di “Intervista a un suicida”*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 139-152.



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

© Yannick Gouchan

UNA RIVA, UN INCONTRO E UN RAMMENDO:
PER UNA LETTURA METAPOETICA DI *FISSITÀ*

Andrea Bongiorno

Aix-Marseille Université

ORCID: 0009 0008 3416 0834

ABSTRACT IT

L'articolo propone una lettura metapoetica di *Fissità*, un testo che, tuttavia, a una prima lettura non sembra avere uno spiccato valore metadiscorsivo. Per proporre tale interpretazione sono presi in esame tre temi della poesia sereniana (il paesaggio liminare, l'amicizia e il cucito). Sono quindi analizzati alcuni componimenti di *Stella variabile* che permettono di cogliere la dimensione metapoetica di tali temi, mettendo in luce l'immaginario metapoetico che l'autore costruisce nella raccolta. Si conclude, infine, analizzando *Fissità*, poesia che presenta tutti e tre i temi metapoetici. Si porta, dunque, allo scoperto l'implicita riflessione sulla poesia, come suggeriscono il paesaggio descritto, l'interlocutore tacito (Fortini) e il rammendare del personaggio incontrato, allegoria della fragile tenacia del gesto poetico.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; *Fissità*; *Stella variabile*; Metapoesia; Paesaggio; Fortini.

TITLE

A Shore, an Encounter, and a Mending: Towards a Metapoetic Reading of *Fissità*

ABSTRACT ENG

The article proposes a metapoetic interpretation of *Fissità*, a poem that, at first glance, does not seem to have a distinct metadiscursive nature. To support this interpretation, three recurring themes in Sereni's poetry are examined: the liminal landscape, friendship, and sewing. Several poems from *Stella variabile* are analysed to reveal the metapoetic dimension of these themes, highlighting the metapoetic imagery the author constructs throughout the book. The analysis concludes with *Fissità*, a poem that embodies all three metapoetic themes. This brings to light an implicit reflection on poetry, suggested by the described landscape, the unspoken interlocutor (Fortini), and the mending performed by the encountered character – an allegory of the fragile yet persistent nature of the poetic act.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; *Fissità*; *Stella variabile*; Metapoetry; Landscape; Fortini.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Andrea Bongiorno è dottore di ricerca in italianistica presso Aix-Marseille Université, in cotutela con l'Università di Siena (finanziamento UFI), ed è abilitato come *maître des conférences* (sezione 14 del CNU). Ha insegnato lingua, letteratura e cultura italiane all'università (docente a contratto all'Université Paris Nanterre e lettore a Aix-Marseille Université) e nelle scuole francesi come professore *agrégé*. Membro *invité* del Centre Aixois d'Études Romanes, è specializzato in poesia italiana del Novecento e contemporanea cui ha consacrato numerose iniziative scientifiche e pubblicazioni. È membro del comitato editoriale della rivista scientifica *Polisemie*.

Andrea Bongiorno, *Una riva, un incontro e un rammendo: per una lettura metapoetica di "Fissità"*, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 159-176.

DOI: 10.54103/inopera/29305

INTRODUZIONE

Come acutamente rilevato da Pier Vincenzo Mengaldo nel proprio omaggio all'amico, *Ricordo di Vittorio Sereni*, l'ultima raccolta del poeta scomparso «è tutta una metapoesia».¹ Il critico padovano fa infatti riferimento allo sguardo retrospettivo di Sereni, il quale, attraverso la scrittura “a carte scoperte” di *Stella variabile*, cerca coscientemente di portare a compimento quella decantazione del linguaggio poetico avviata nei libri precedenti, e giunta a maturazione negli *Strumenti umani*. Difatti, in vari passaggi del proprio ultimo libro, Sereni inserisce numerosi spunti metadiscorsivi, ovvero accenni a una riflessione sul rapporto fra le parole e le cose, sul pudore del poeta e il senso della scrittura, sui cambiamenti del linguaggio, poetico e non solo. Negli anni la critica, giustamente, ha concentrato la propria attenzione sul più limpido e complesso esempio di metapoesia presente nella raccolta, il poemetto *Un posto di vacanza*, in cui questi spunti sono sviluppati in una narrazione densa e articolata.² Tuttavia, sebbene il poemetto rappresenti senza dubbio l'apogeo della riflessione metapoetica sereniana, non si deve certo pensare che la carica metadiscorsiva di *Stella variabile* si esaurisca in quei celebri versi. In effetti, *Un posto di vacanza* costituisce un eccellente esempio di ciò che può essere definito come «metapoesia esplicita»,³ cioè un ragionamento in versi sulla poesia che nomina chiaramente, servendosi del campo semantico metalinguistico, l'oggetto della propria riflessione. Naturalmente, come esiste una metapoesia esplicita, esiste anche una «metapoesia implicita»,⁴ ossia una scrittura in versi che allude alla dimensione metadiscorsiva senza però dichiararlo apertamente. L'implicazione metapoetica del testo non è dunque da ricercare nel senso letterale, ma si giunge ad essa attraverso l'interpretazione, decifrando segnali che suggeriscono un senso metadiscorsivo. È il caso di molta (meta)poesia del Novecento e, soprattutto, come vedremo, dei versi di *Stella variabile*. Fatta questa premessa, è opportuno chiedersi come si possa giungere all'implicito metapoetico, e come cogliere gli indizi senza incorrere nel rischio della sovrain-

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. XIII.

² Fra i numerosi contributi che commentano questo testo fondamentale, si segnalano, quanto alla sua dimensione metadiscorsiva, i seguenti: 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, pp. 177-203; FAUSTO CURI, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva in “Un posto di vacanza”*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 379-412; LAURA NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo University Press-Edizioni Sestante, Bergamo 2000, pp. 179-182; MARTINA TARASCO, “*Un posto di vacanza*” di Vittorio Sereni, «Per Leggere», 25, 2013, pp. 89-124; ANDREA PIASENTINI, «Il fiotto come di fosforo». *Polifonia enunciativa in “Un posto di vacanza” di Vittorio Sereni*, «L'ospite ingratto», 11, 2022, pp. 9-23 e MASSIMO MIGLIORATI, *A proposito dell'«amarranto» di Sereni*, «Testo», XLIV, 86, 2023, pp. 67-80.

³ PASCALE GAULIN, *Métapoésie et poésie française au XX^e siècle*, tesi diretta da Robert Yergeau, Université d'Ottawa, 2007, pp. 42-43.

⁴ *Ibidem*.

terpretazione. La via maestra resta, a nostro parere, l'analisi tematica:⁵ è attraverso la ricorrenza di motivi dal valore simbolico che l'autore costruisce una rete di significati meta poetici che gli permettono di alludere a un senso metadiscorsivo, senza per forza rivelarlo a chiare lettere.

Saranno i temi, quindi, a guidarci nella lettura meta poetica di *Stella variabile*, in particolar modo alcuni motivi⁶ paesaggistici di uno spazio liminare, il tema dell'amicizia e determinati oggetti e azioni del quotidiano, legati al cucito. Converrà partire da un componimento emblematico che presenta (più o meno) tutti e tre i campi tematici in questione: *Fissità*.

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare
solo una striscia di esistenza
in controluce della foce.

Quell'uomo.

- 5 Rammenda reti, ritinteggia uno scafo.
Cose che io non so fare. Nominarle appena.
Da me a lui nient'altro: una fissità.
Ogni eccedenza andata altrove. O spenta.⁷

La poesia si trova nella terza sezione di *Stella variabile*, una breve sezione del libro esplicitamente meta poetica, composta dal poemetto *Un posto di vacanza*, dal dialogo con l'amico e scrittore scomparso Niccolò Gallo, e per l'appunto da *Fissità*, che solo in apparenza evita la riflessione metadiscorsiva. In questa breve lirica viene proiettata sulla pagina un'immagine tenue, in «controluce», di un incontro fra il soggetto e un misterioso uomo, sua controfigura, presumibilmente un pescatore intento alla manutenzione della propria imbarcazione. Il paesaggio che fa da sfondo è senz'altro notissimo ai lettori di Sereni: uno spazio geografico proverbialmente di frontiera, tra fiume e mare, fra terra e acqua. L'uomo misterioso incontrato dal soggetto è detentore di una manualità di cui il poeta è privo («cose che io non so fare»); un'azione in particolare attira la nostra attenzione: il pescatore «rammenda reti», ricuce, cioè, gli squarci di un tessuto.

⁵ Su Sereni (e non solo) un lavoro fondamentale in questa direzione è stato fatto da PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli, Manziana* (RM) 2004, pp. 51-107.

⁶ Per quanto possibile, cerchiamo di rispettare la distinzione – artificiale ma pur sempre utile nell'individuazione di famiglie tematiche affini – tra il «tema», inteso come un'unità di contenuto più astratta e generale, e il «motivo», che rappresenta una declinazione più precisa e concreta (si vedano, sull'argomento, le disquisizioni teoriche di Giglioli e Pellini: DANIELE GIGLIOLI, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001, p. 58 e PIERLUIGI PELLINI, *Tema*, in LAURA NERI, GIUSEPPE CARRARA [a cura di], *Teoria della letteratura*, Carocci, Roma 2022, p. 143).

⁷ VITTORIO SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 236.

Abbiamo, dunque, un paesaggio acquatico di confine fra diversi mondi, un incontro e un uomo che rammenda. Come vedremo, ci sono tutti gli ingredienti per interpretare metapoeticamente questo testo. Tuttavia, prima di procedere a un'esegesi della lirica orientata in questa direzione, sarà opportuno ripercorrere come questi tre temi assumano nell'opera sereniana un valore metadiscorsivo per poi, in conclusione, fornire una nuova lettura di *Fissità*, cercando di coglierne i sottintesi metapoetici.

PAESAGGI E LUCI DI FRONTIERA

L'opera poetica di Vittorio Sereni mantiene un rapporto fertile e costante con il paesaggio, un tema cruciale della sua scrittura:⁸ le atmosfere nebbiose di Luino, gli accampamenti assolati a ridosso del deserto in Algeria, le rive lacustri e marittime e i paesaggi visti dall'auto in corsa sono alcune delle immagini più memorabili dell'opera di Sereni. Tra queste costruzioni paesaggistiche, i paesaggi liminari si carican spesso di una valenza metadiscorsiva: la riva, legandosi alla nozione chiave di frontiera, in quanto luogo limbico che collega uno spazio liquido e uno terrestre, è fra gli elementi tematici del paesaggio più ricorrenti nell'opera sereniana.⁹ Il bagnasciuga, sia esso lacustre o marino, è per Sereni la rappresentazione di una condizione biografica e geografica,¹⁰ ma soprattutto esistenziale. Recuperando e adattando la tradizione modernista,¹¹ Sereni attribuisce alla frontiera la funzione di spazio di contatto tra il visibile e l'invisibile soprattutto nel rapporto del soggetto con i morti. Lo si vede chiaramente negli *Strumenti umani* con la poesia conclusiva, *La spiaggia*, in cui l'ambientazione simbolica diviene argomento centrale della lirica. In *Stella variabile* la comunicazione con i defunti non solo continua ad avvenire in questo luogo simbolico – si pensi alla continuità fra *La spiaggia* e *Niccolò*, in cui Sereni cerca, proprio nei pressi di «quella [scil. spiaggia] | detta dei Morti»,¹² di dialogare con l'amico scomparso – ma assume

⁸ Per uno studio dei paesaggi sereniani, rinviamo a GIUSEPPE NAVA, *Il paesaggio nella poesia di Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 255-259.

⁹ L'immaginario liquido nella poesia di Sereni è stato studiato da ELENA PAROLI, *L'acqua come frontiera. L'elemento lacustre nella poesia di Vittorio Sereni*, in FLAVIANO PISANELLI (a cura di), *Natura, sensi, sentimenti. Prospettive critiche sulla poesia italiana del XX e del XXI secolo*, Franco Cesati, Firenze 2023, pp. 123-133; si veda anche MATTEO MELONI, *Ritorno a Luino. Il lago e la frontiera nella poesia di Vittorio Sereni*, in GIOVANNI MESSINA, LORENZO D'AGOSTINO (a cura di), *Configurazioni e trasfigurazioni. Discorsi sul paesaggio mediato*, Nuova Trauben, Torino 2021, pp. 223-234.

¹⁰ D'altronde Luino si trova al confine tra Italia e Svizzera e il padre di Sereni era funzionario di dogana (si veda la *Nota biografica* in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. xx); inoltre, l'esperienza al fronte e la prigionia in Algeria costituiscono anch'esse delle circostanze biografiche di rilievo che nutrono la riflessione attorno a questa condizione.

¹¹ Sul modernismo sereniano, cfr. GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 123-156.

¹² VITTORIO SERENI, *Niccolò (Stella variabile)*, vv. 14-15, in ID., *Poesie*, cit., p. 234-235.

più chiaramente una valenza metapoetica.¹³ È la poesia, in fin dei conti, lo strumento che permette di tentare questo dialogo impossibile con chi non c'è più.

Naturalmente, è proprio *Un posto di vacanza* a sancire il valore metapoetico di questo spazio liminare, la cui reale collocazione geografica diviene esplicitamente l'ampio estuario del fiume Magra,¹⁴ ambientazione, come abbiamo visto anche di *Niccolò* e poi *Fissità*, su cui torneremo in conclusione del ragionamento. Per cogliere il potenziale metadiscorsivo implicito in questa ambientazione, occorre leggere un testo apparentemente estraneo a questo nucleo compatto di *Stella variabile*, per misurare quanto questi elementi attivino, attraverso la ricorrenza tematica, la riflessione metapoetica. Si legga, prestando attenzione al paesaggio, la poesia *La malattia dell'olmo*, un testo essenziale nell'economia della raccolta, se non altro poiché portatore del sintagma eponimo:

Se ti importa che ancora sia estate
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
delle foglie più deboli: roseogialli
petali di fiori sconosciuti
5 – e a futura memoria i sempreverdi
immobili.

Ma più importa che la gente cammini in allegria
che corra al fiume la città e un gabbiano
avventuratosi sin qua si sfogli
10 in un lampo di candore.

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...
– e il giorno fonde le rive in miele e oro
le rifonde in un buio oleoso
fino al pullulare delle luci.

15 Scocca
da quel formicolio
un atomo ronzante, a colpo
sicuro mi centra
dove più punge e brucia.

20 Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
– dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima

¹³ Tale valenza, come evidenziato da Mengaldo, era insita anche nella *Spiaggia*: l'explicit che suggerisce il superamento dell'afasia non è solo legato ai morti, ma «si tratta anche dell'afasia del poeta» (cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *La spiaggia* [1997], in Id., *Per Vittorio Sereni*, Nino Aragno, Torino 2013, p. 181).

¹⁴ Peraltro, anche questo elemento acquatico, come il Lago Maggiore a Luino, è territorio confinante, in questo caso non fra due stati ma fra le due regioni, Toscana e Liguria.

oggi così lontana – scaccia
da me questo spinoso molesto,
25 la memoria
non si sfama mai.

È fatto – mormora in risposta
nell'ultimo chiaro
quell'ombra – e adesso dormi, riposa.

30 Mi hai
tolto l'aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già.¹⁵

Si tratta di una poesia dal dettato piuttosto denso,¹⁶ sia perché racchiude i temi principali della scrittura poetica di Sereni (il rapporto con la morte, il tempo, la memoria, ecc.) sia perché ricca di riferimenti intertestuali (Virgilio, Ovidio e Dante tra i classici, Valéry, Char, Pascoli e Montale tra i moderni).¹⁷ Durante l'estate, al tramonto, l'io lirico della poesia cammina lungo un fiume e osserva un albero, un olmo, che perde prematuramente le foglie. Questo *feuillage* fuori stagione è causato da una malattia, trasmessa da un insetto, che ha effettivamente colpito diversi olmi in Europa negli anni Sessanta. L'immagine dell'albero malato ispira un confronto tra la malattia dell'olmo e la propria condizione precaria di essere umano. La puntura dell'insetto si trasforma nel «formicolio», nell'«atomo ronzante», poi nello «spino» e nell'«aculeo» che pungono il soggetto. È la memoria e, più precisamente, la consapevolezza dello scorrere del tempo e della precarietà esistenziale a tormentare il poeta. Un tormento che sembra impossibile da placare («la memoria: | non si sfama mai»), nonostante l'apparente sollievo che non risolve il problema alla radice («tolto l'aculeo, non | il suo fuoco»). Questa lieve attenuazione del dolore è resa possibile dall'intervento di un elemento naturale luminoso, una stella variabile, cioè un corpo celeste la cui luminosità visibile non è fissa, ma cambia secondo i cicli astronomici. Questa stella guida il soggetto («guidami tu, stella variabile») proprio come la luce divina degli occhi di Beatrice guida il pellegrino Dante nella *Commedia*. Ma in Sereni questa luce ha anche un valore metadiscorsivo,¹⁸ poiché la stella variabile è un

¹⁵ VITTORIO SERENI, *La malattia dell'olmo (Stella variabile)*, cfr. ID., *Poesie*, cit., pp. 254-255.

¹⁶ Fra i numerosi contributi che analizzano tale poesia, segnaliamo il commento di Lenzini (VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di Luca Lenzini, BUR, Milano 1990, pp. 268-269) e il seguente articolo: LUCA BRAGAJA, *Il sogno di un sogno: "La malattia dell'olmo" di Vittorio Sereni*, «Per Leggere», 25, 2013, pp. 125-162.

¹⁷ Per l'individuazione di tali fonti, si veda per l'appunto LUCA BRAGAJA, *Il sogno di un sogno*, cit.

¹⁸ In un'intervista del 1982 Sereni racconta che questa immagine gli fu suggerita da un programma televisivo di divulgazione astronomica (si veda l'apparato di Isella, cfr. VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 665); inoltre, Pellini segnala anche una fonte poetica che può aver ispirato tale metafora, cioè i

simbolo metapoetico: è un'immagine della poesia, dell'ispirazione incostante di Vittorio Sereni – basti pensare alle prose e alle poesie che testimoniano la vena capricciosa del poeta – e del suo rapporto fluttuante fra vita e poesia.

Questa riflessione metapoetica si svolge dunque ancora una volta nel paesaggio di confine che abbiamo ritrovato a più riprese, ovvero la riva del fiume. Questa riva, come suggerito dalla critica, sovrappone due luoghi biografici,¹⁹ da un lato la foce del Magra²⁰ e dall'altro il fiume Meno nella città di Francoforte in Germania, dove Sereni si recò in occasione degli eventi raccontati nella prosa *Il sabato tedesco. La malattia dell'olmo*, infatti, appare come ultimo brano poetico di questo testo in prosa, prima di entrare nel *corpus* della raccolta *Stella variabile*. Questa sovrapposizione di luoghi si sposa molto bene con l'idea, espressa in precedenza, dell'ispirazione come intermittenza e ritorno. Anche in questo caso, il paesaggio biografico serve a costruire un'ambientazione allegorica carica di valore esistenziale e metapoetico. Tuttavia, Sereni non enfatizza qui la connotazione liminare di questo paesaggio, giacché gli elementi più importanti del paesaggio sono l'albero e la luce. L'olmo, infatti, è l'elemento naturale che innasca il meccanismo di identificazione del soggetto: egli vede sé stesso come l'albero, situato su una riva, tra due mondi, vulnerabile, tormentato dalla puntura dell'insetto, nell'indifferenza della folla («più importa che la gente cammini in allegria | che corra al fiume la città») e degli animali («e un gabbiano | avventuratosi sin qua si sfogli | in un lampo di candore»).

Questa analisi ci permette di capire che non è solo la frontiera a simboleggiare l'*entre-deux*, ma anche la luce gioca un ruolo molto importante:²¹ è la luce del tramonto a tingere delicatamente d'oro la riva e lo *skyline*, in cui si intravedono le prime luci artificiali («il giorno fonde le rive in miele e oro | le rifonde in un buio oleoso | fino al pullulare delle luci»). È la luce ad assumere un valore metapoetico e spirituale, sia quella della stella variabile, sia quella solare, come d'altronde i raggi solari erano un'immagine metapoetica anche nella *Spiaggia* e in *Niccolò*,²² in quanto testimonianza di un mondo invisibile che perfora le nuvole e si mostra al soggetto. Nella *Malattia dell'olmo* la luce del tramonto suggerisce lo stesso valore limbico, ma da un'altra prospettiva. Insieme all'alba, il tra-

versi conclusivi della terza poesia dei *Poèmes de dessous le plancher* di André Frénaud (PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, cit., p. 82).

¹⁹ Cfr. LUCA BRAGAJA, *Il sogno di un sogno*, cit., p. 156, nota 9.

²⁰ Si legga la testimonianza di Sereni trascritta da Isella nell'apparato filologico: «è un albero qualsiasi, visto in riva al fiume, che comincia a perdere le foglie; e le foglie, invece di diventare gialle sono rosee... Cosa vista con i miei occhi, a Bocca di Magra», in VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 826.

²¹ La poetica della luce in *Stella variabile* è stata studiata da LAURA BAFFONI-LICATA, “*Stella variabile*” di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre, «*Italica*», 62, 2, 1985, pp. 126-136.

²² Nella *Spiaggia* si pensi alle «toppe solari» (v. 6), analizzate da PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, cit.; in *Niccolò*, si pensi allo «sbiancante diaframma» (v. 12), analizzato da YANNICK GOUCHEAN, *Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus et Vittorio Sereni*, «Conserveries mémorielles», 18, 2016 <journals.openedition.org/cm/2177> (u.c. 20.06.2025).

mento è quel momento della giornata che crea una soglia, che Sereni inserisce ancora una volta nella sua poetica del confine tra due mondi, il giorno e la notte, simboleggiando la porosità tra mondo sensibile e invisibile, tra presente e passato, tra vita e morte.

Il paesaggio di frontiera fra elementi e mondi, con la luce tenue dei momenti di passaggio, si fa quindi portatore di un significato metapoetico di primaria importanza: il tentativo della poesia di dialogare con dimensioni invisibili della realtà. I motivi che descrivono un determinato paesaggio permettono di situare quanto vi viene descritto come risposta a questioni metapoetiche ricorrenti nell'opera dell'autore.

AMICIZIA E METAPOESIA

È cosa risaputa che l'esperienza sia al cuore della svolta espressiva sereniana, dal *Diario di Algeria* sino all'ultima raccolta, tanto nella poetica quanto nel pensiero che la sostiene.²³ Fra le innumerevoli porzioni del vissuto che entrano a far parte della scrittura del poeta, una in particolare risulta molto interessante dal punto di vista metapoetico: lo scambio intellettuale con un amico poeta. Ancora una volta, il caso più emblematico in *Stella variabile* resta il dialogo con Fortini in *Un posto di vacanza*, il che non esclude, tuttavia, altri notevoli esempi come il colloquio con lo scomparso critico letterario Niccolò Gallo in *Niccolò*, oppure, in *A Parma con A. B.*, il confronto con l'amico poeta Attilio Bertolucci. Anche questi dialoghi vertono sulla questione metapoetica della poesia come spazio verbale di comunicazione con la dimensione al di là del sensibile. Per comprendere però il potenziale implicito di questo tema, vale la pena soffermarci su un testo ricco di sottintesi metapoetiche: *Festival*.

in memoria di L.S.

I tempi da quanto
tempo stanno dandoci torto?
Eccolo sempre più angusto
sempre più stipato di vetrine con
5 fiale brevetti manichini ortopedici
etichette adesive il corridoio
– e in questo la volata
au ralenti dove i nati per perdere
si contendono
10 la maglia dei fuori tempo massimo
pedalando all'indietro
lungo un muro di nausea
quelli che erano – o parevano –
arrivati di slancio.²⁴

²³ Si veda, a questo proposito, il ricco saggio di ALBERTO COMPARINI, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Mimesis, Milano 2018.

²⁴ VITTORIO SERENI, *Festival (Stella variabile)*, in ID., *Poesie*, cit., p. 215.

Come espresso dall'esergo, la lirica è dedicata a Leonardo Sinisgalli, poeta ermetico e uno dei maestri poetici della generazione precedente a quella di Sereni. Scritta alla fine degli anni Settanta, funge da dialogo con l'amico su tale stagione della poesia italiana. Dopo la morte di Sinisgalli, avvenuta nel 1981, Sereni ha aggiunto l'epigrafe che trasforma il testo in un omaggio postumo al poeta ermetico e lo rende uno dei tanti dialoghi sereniani con i defunti.²⁵ Il motore della scrittura è l'amicizia e la complicità tra i due poeti, poiché il vero contenuto del dialogo è alluso senza essere esposto nero su bianco. Infatti, la poesia crea un'opposizione tra un'idea implicita condivisa da Sereni e Sinisgalli, ma che si rivela inattuale («i tempi da quanto | tempo stanno dandoci torto»). Oltre a essere anacronistica («fuori tempo massimo»), questa idea sembra essere minoritaria e destinata alla sconfitta («i nati per perdere»). Infatti, questa idea, nonostante il suo impulso iniziale («volata», «slancio»), si schianta su un presente caratterizzato da un'atmosfera spaesante, persino angosciante, come traspare dallo spazio e dal tempo descritti dall'io. Lo spazio è costituito da un lugubre corridoio ospedaliero («ecco sempre più angusto | sempre più stipato di vetrine con | fiale brevetti manichini ortopedici | etichette adesive il corridoio»), che trasmette un senso di oppressione, invasione e tracimazione a causa dell'accumulo di oggetti sinistri. Vi si aggiunge una temporalità straniante, quasi onirica: prendendo in prestito due espressioni, una dal gergo sportivo e l'altra dal linguaggio quotidiano, entrambe legate al ciclismo, Sereni crea due ossimori che esprimono una condizione di disagio nei confronti di un tempo che sembra spendere molte energie per restare statico, come un motore ingolfato. Si tratta dello *sprint* al rallentatore («volata | au ralenti») e della pedalata in retromarcia («pedalando all'indietro»), due espressioni paradossali che trasmettono la sensazione di uno sforzo inutile. Questa connotazione dello spazio e del tempo si condensa nell'espressione «muro di nausea», che, come sottolinea Pellini, rende omaggio sia allo stile ermetico, in virtù dell'astrazione analogica che evoca il gusto dell'ermetismo, sia all'esistenzialismo, fondendo i titoli di due libri di Sartre, *La nausea* e *Il muro*.²⁶ Questa doppia evocazione ci permette di rintracciare un legame importante con *I versi*, metapoesia degli *Strumenti umani*, che rielabora implicitamente proprio l'esperienza dell'ermetismo (l'«Arte») alludendo all'esistenzialismo francese attraverso il mito di Sisifo («si fanno versi per scrollare un peso | e passare al seguente»).²⁷

Come abbiamo anticipato, rivolgendosi a un amico poeta, Sereni molto spesso veicola un contenuto metadiscorsivo, il che ci autorizza a interpretare il contesto straniante abbozzato da Sereni come un'immagine meta poetica. In effetti, come suggerito da Pellini,²⁸ il testo abbozza una riflessione sulla poesia contemporanea, pur mantenendo l'ambi-

²⁵ Si veda l'apparato di Isella in VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 722.

²⁶ Cfr. PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, cit., p. 84.

²⁷ VITTORIO SERENI, *I versi (Gli strumenti umani)*, v. 10 e vv. 12-13, in Id., *Poesie*, cit., p. 149.

²⁸ Si veda ancora PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, cit., pp. 81-88.

guità e le sfumature che caratterizzano la forza della scrittura sereniana. Il festival del titolo della poesia sarebbe un'allusione ai festival di poesia, evocati come vetrina della mondanità e delle poetiche *à la page*, rappresentati dagli oggetti sinistri esposti lungo il corridoio di un ospedale. Secondo Pellini, è un'immagine delle teorie della neoavanguardia e dello strutturalismo, con i loro principi che rinviano al laboratorio e alla scrittura meccanizzata. Queste teorie sono rappresentate dai membri posticci, protesi umane prive di soffio vitale («manichini ortopedici»). Gli oggetti ingombrano il corridoio e soffocano il soggetto, fedele a un altro modo di concepire l'atto artistico. Tuttavia, pur criticando queste poetiche, Sereni rimane consapevole dell'inattualità dell'ideale di poesia rivendicato dall'ermetismo. Pertanto, se si esclude il sintagma ermetizzante, non privo di una sfumatura autoironica, «muro di nausea», la poesia *Festival* manifesta il tipico compromesso dell'autore tra l'ideale sublime di poesia e la società degli anni Settanta, dipinto attraverso il paesaggio onirico e paradossale della corsa immobile.²⁹ Tale compromesso si ritrova nel linguaggio della vita quotidiana, come nelle due espressioni prese in prestito dal ciclismo. Come Sereni aveva già anticipato nei *Versi*, questo compromesso è il prezzo da pagare per conservare un'ideale alto della poesia, pur posizionando il poeta dalla parte dei vinti. Quest'ultimo aspetto ci aiuta a capire che oltre a Sinisgalli si nasconde un altro destinatario, ovvero Franco Fortini, poeta che, come Sereni, appartiene alla generazione che si è formata poeticamente nell'ambito dell'ermetismo e che ha dovuto superare questa poetica e accettare, dopo la seconda guerra mondiale, il crollo delle utopie politiche, nonostante lo slancio iniziale («quelli che erano – o parevano – | arrivati di slancio»).

Dall'analisi di *Festival* emerge, dunque, quanto gli elementi descritti possano situarsi su un doppio registro che Sereni affida alla comprensione del lettore sulla base, appunto, all'amicizia con altri intellettuali per lui fondamentali. È la presenza di Sinisgalli a semantizzare in senso metapoetico alcuni elementi, ed è questa semantizzazione che dirige il discorso verso un altro amico poeta, Fortini. Come il paesaggio, anche il tema dell'amicizia segnala, nella rete figurativa della raccolta, la presenza di un senso ulteriore riflessivo e metadiscorsivo.

CUCIRE TESTI

Vittorio Sereni è il poeta degli «strumenti umani»: non stupisce che nella sua poesia la rappresentazione degli oggetti possa acquisire un importante valore figurativo, e nella fattispecie metapoetico: i picchetti della tenda sbattuti dal vento in *Non sa più nulla, è alto*

²⁹ Vale la pena ricordare che una simile visione della società come «ossimoro permanente», un ossimoro che finisce per contaminare la scrittura, caratterizza anche la poesia di Eugenio Montale scritta negli anni Settanta; per il sintagma «ossimoro permanente», cfr. EUGENIO MONTALE, *Lettera a Malvolio (Diario del '71 e del '72)*, v. 19, in ID., *L'opera in versi*, a cura Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 456-457.

sulle ali... che simboleggiano, in *Diario d'Algeria*, la nuova «musica» della poesia sereniana, il «ricevitore» blaterante nella *Spiaggia* cui si oppone la voce poetica dei morti, i manichini ortopedici in *Festival* e, naturalmente, gli «strumenti umani» che compaiono in *Ancora sulla strada di Zenna*. Fra questa miriade di oggetti che popolano la (meta)poesia sereniana s'inserisce anche un altro campo tematico molto importante, ovvero il motivo del cucito.³⁰ Certo, il legame tra poesia e cucito non è un'invenzione del poeta di Luino; al contrario, si tratta di un *topos* tradizionale,³¹ che ha lasciato la sua impronta persino nell'etimologia della parola «testo», ovvero un tessuto metaforico (*textus*) creato dalle parole. Ciononostante, Sereni riesce a rivitalizzare tale motivo con sottile creatività e ingegno. La poesia che più appare strutturata intorno a questo campo tematico è, come denunciato dal titolo, *Di taglio e cucito*. Pur trovandosi in *Stella variabile*, come indicato in calce alla poesia – una scelta rara per Sereni dopo il *Diario d'Algeria* – si tratta di una lirica che precede cronologicamente le poesie raccolte nel libro, dettaglio che la rende un ideale punto di partenza di tale percorso metapoetico.

Il giocattolo,
pecora o agnello che rappezzi
per ingiunzione della piccola,
di testa forte più di quanto non dica
5 il suo genere ovino
è in famiglia con te. Il tuo profilo
caparbio a ricucire il giocattolo
e quella testa forte: paziente
nell'impazienza – e il tuo cipiglio
10 che pure non molla la presa
sulla mia vita che va per farfalle
e per baratri... Per ogni
graffio un rammendo, per ogni sbrego
una toppa.

Quanto vale
15 il lavoro di una
rammendatrice, quanto
la tua vita?

Marzo, 1961³²

³⁰ Questo motivo costituisce il filo rosso del fondamentale studio di Pellini, cui rinviamo ancora: PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, cit., pp. 51-107.

³¹ Basti pensare banalmente a Dante: «ma perché piene son tutte le carte | ordite a questa cantica seconda» (Pg. 33, vv. 138-139), nell'edizione seguente: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, vol. II (*Purgatorio*), a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994; su questo *topos*, cfr. GUGLIELMO GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 137-152.

³² VITTORIO SERENI, *Di taglio e cucito* (*Stella variabile*), in ID., *Poesie*, cit., p. 205.

La poesia descrive una scena quotidiana di vita familiare: sono protagoniste la figlia più piccola di Sereni («la piccola»)³³ e la madre, moglie del poeta. Nel quadretto familiare la signora è raffigurata mentre rammenda uno dei giocattoli della figlia, dando così al poeta l'opportunità di lodare sua moglie e la sua abilità nel cucito. Naturalmente, Sereni ci incoraggia a leggere questa lode in senso figurato. L'io assimila questa abilità a virtù come la tenacia («caparbia») e la pazienza («paziente | nell'impazienza»), e collega questa modesta attività alla propria esistenza («il tuo cipiglio | che pure non molla la presa | sulla mia vita») e a quella della moglie («quanto vale | il lavoro di una | rammendatrice, quanto | la tua vita?»). Possiamo quindi immaginare che tali virtù non si limitino al cucito, ma si estendano alla vita familiare. L'abilità della sarta sarebbe, pertanto, un'immagine delle virtù familiari della moglie del poeta, cioè la sua pazienza nell'educare i figli, la sua capacità di ricucire e consolidare i rapporti e tenere unita la famiglia.

A parte questo significato, quasi banale, che forse spiega la riluttanza di Sereni a pubblicare questa poesia,³⁴ la metafora del cucito sembra suggerire una lettura metadiscorsiva.³⁵ In effetti, la vita sentimentale e la vita familiare si sono già prestate a figurazioni metapoetiche, come nella prosa *Un qualcuno che poi è Luciana*³⁶ e nella poesia *La poesia è una passione?*³⁷ In questo caso il cucito può alludere a una rappresentazione metapoetica del ruolo della scrittura che, secondo Sereni, guarisce le ferite e le lacerazioni («sbrego») della vita. La guarigione è espressa attraverso la parola chiave «toppe», già incontrata dai lettori di Sereni nella poesia *La spiaggia*.³⁸ Occorre, però, ricordare che Sereni scrisse *La spiaggia* nel 1963, dopo *Di taglio e cucito*; la poesia degli *Strumenti umani* deve quindi essere inquadrata come uno sviluppo di questo motivo, che va a inserirsi nel paesaggio di frontiera, figurazione metapoetica della barriera tra i vivi e i morti, tra il silenzio e la parola.³⁹ Ora, naturalmente, le «toppe» della *Spiaggia* non vanno prese alla lettera come pezzi da cucire, ma sono un'immagine delle macchie create dalla luce del sole che attraversa le nuvole, una metafora sinestetica delle voci dei morti. In questo modo, la «toppa»

³³ Si tratta di Giovanna Sereni, come segnalato da Lenzini (VITTORIO SERENI, *Il grande amico*, cit., p. 251).

³⁴ Si legga la testimonianza dell'autore riportata in apparato, in cui Sereni esprime dubbi sull'efficacia della chiusura della poesia: ivi, p. 704.

³⁵ La possibilità di una lettura metadiscorsiva è stata avanzata da Testa (ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 55-56), poi sviluppata da Pellini (PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia*, cit., pp. 90-91).

³⁶ VITTORIO SERENI, *Un qualcuno che poi è Luciana*, (*La traversata di Milano*), in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 788-792.

³⁷ VITTORIO SERENI, *La poesia è una passione? (Gli strumenti umani)*, in ID., *Poesie*, cit., pp. 153-155.

³⁸ Per le fonti letterarie di tali toppe nella *Spiaggia* si veda il commento di Cattaneo in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, [Milano] 2023, p. 382.

³⁹ Sul legame fra queste due poesie e la matrice joyciana della riflessione sui morti, cfr. CHRISTIAN GENETELLI, *Per un attacco e per una chiusa in Sereni* ("La spiaggia"; "Di taglio e cucito"), «Strumenti critici», XXIII, 3, 2008, pp. 447-455.

perde il suo significato metapoetico originario – il cucito come cicatrice sulle ferite della vita – per assumere una seconda valenza più complessa, ovvero il cucito come legame comunicativo tra il mondo visibile e quello invisibile. La parola *toppa* mantiene la sua connotazione modesta, trasmettendo un senso di precarietà e di soluzione temporanea. In effetti, in *Di taglio e cucito*, la scelta di una parola del linguaggio quotidiano («*toppa*»), unita a un termine addirittura dialettale («*sbrego*»), sottolinea questo forte legame tra metapoesia e lessico prosaico, segnalando anche la svolta stilistica del Sereni più maturo.

Pertanto, anche il campo semantico del cucito si dota progressivamente di un significato figurativo implicito, che suggerisce un’interpretazione metapoetica del gesto e degli oggetti associati.

RILEGGERE *FISSITÀ*

Dopo aver percorso questi tre temi sereniani e i loro risvolti metapoetici meno appariscenti, è tempo di ritornare a *Fissità*, che, come abbiamo anticipato, li presenta senza però suggerire esplicitamente il loro significato figurativo. Rileggiamo il testo:

Da me a quell’ombra in bilico tra fiume e mare
solo una striscia di esistenza
in controluce dalla foce.
Quell’uomo.
5 Rammenda reti, ritinteggia uno scafo.
Cose che io non so fare. Nominarle appena.
Da me a lui nient’altro: una fissità.
Ogni eccedenza andata altrove. O spenta.⁴⁰

I primi quattro versi rappresentano il vertice dello spirito di frontiera dell’autore: a ben vedere tutti gli elementi del paesaggio evocati contribuiscono a dare l’impressione di una zona di confine. L’apparizione del pescatore avviene in uno spazio liminare e si frappone tra il soggetto («da me») e il pescatore («quell’ombra»). Inoltre, l’uomo è dapprima descritto come un’ombra («quell’ombra»), una sagoma sfocata, una sinistra prefigurazione di uno spettro, un messaggero di un altro mondo, «in bilico», cioè in una situazione incerta, in equilibrio precario, naturalmente, tra le due distese d’acqua («tra fiume e mare»). La *silhouette* non appare in contorni definiti, ma emerge dal chiaroscuro, poiché il profilo è «in controluce»: è una presenza, più che un uomo vero e proprio, che Sereni descrive come un vago profilo di esistenza, unica traccia di una vita sospesa tra due mondi.

Dall’analisi della *Malattia dell’olmo*, sappiamo che la luce vespertina può assumere un significato simbolico. In effetti, anche la luce bassa e in controluce di *Fissità* potrebbe essere collocata in questo particolare momento della giornata, come propone Laura Barile, che

⁴⁰ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 236.

naturalmente attribuisce a questo momento della giornata un valore simbolico come immagine della fine di una fase della vita.⁴¹ La convergenza tra fiume e mare, inoltre, ci permette di individuare senza difficoltà le coordinate geografiche e simboliche di questo paesaggio. Dal punto di vista geografico, si tratta chiaramente della foce del fiume Magra, nota ambientazione della poesia sereniana. Dal punto di vista simbolico, «l'ombra in bilico tra fiume e mare» descrive perfettamente quello spazio liminare e limbico in cui l'io, sospeso fra il mondo sensibile e il mondo invisibile, spesso tenta la comunicazione con i morti. La costruzione di questo paesaggio non può essere, quindi, una semplice descrizione decorativa, ma costituisce ancora una volta la figurazione di una condizione esistenziale, quella del poeta.

Nella seconda metà di questa breve poesia, l'uomo che appare è descritto nello svolgimento delle sue attività manuali, cioè la riparazione di una barca. Probabilmente si tratta di un pescatore che ripara le reti e dipinge lo scafo della sua barca. Se il cucito, come ormai sappiamo, è una metafora metadiscorsiva che rappresenta la poesia, il pescatore può essere interpretato come una figura del poeta. Alla stregua del poeta, il pescatore è situato in questo spazio simbolico di confine e il suo compito è quello di cercare di saldare insieme le due diverse dimensioni, di prendersi cura del mezzo – la barca – che gli permette di attraversare il confine. Tuttavia, questa identificazione, implicitamente suggerita fino al quinto verso, è contraddetta subito dopo («cose che io non so fare»), mostrando quanto sia fragile il rammendo poetico. L'intera scenografia metapoetica sembra quindi presagire la possibilità di un'identificazione, che tuttavia viene negata: l'io non si sente capace di essere come il pescatore, poiché percepisce improvvisamente il divario incolmabile tra la parola e il mondo referenziale. Il poeta sa solo nominare le cose («so nominarle appena»), ma il legame tra il nome e la cosa è spezzato. *Nomina nuda tenemus*, pare affermare il poeta, riformulando l'epigramma che conclude *Il nome della rosa*⁴² e proseguendo la riflessione di Niccolò («i nomi si ritirano dietro le cose»).⁴³ «Nient'altro» può frapporsi tra lui e il pescatore, poiché l'intera costruzione allegorica sta crollando, e la parola rimane nuda, priva di qualsiasi significato figurato («ogni eccedenza è andata altrove. O spenta»).

Quest'ultima metapoesia sembra dunque gettare un'ombra sulla visione metapoetica sereniana. Eppure, ancora una volta, è proprio grazie alla scelta di esprimere in versi una simile impotenza enunciativa che la metapoesia sereniana acquista la sua forza. L'atto di

⁴¹ LAURA BARILE, *Una luce mai vista. Bocca di Magra e "Un posto di vacanza"* di Vittorio Sereni, «Lettere Italiane», 51, 3, 1999, pp. 383-404.

⁴² Il romanzo di Umberto Eco viene pubblicato presso Bompiani nel 1980 e si afferma rapidamente come un *best seller*, vincendo nel 1981 il premio Strega. Sebbene il nominalismo sereniano preceda e si sviluppi autonomamente rispetto al nominalismo “postmoderno” di Eco, tuttavia questa coincidenza risulta interessante dal punto di vista interdiscorsivo, nell'ambito di un immaginario letterario comune che mette in relazione la poesia di Sereni, i libri del tardo Montale e la caccia alla parola di Caproni con le questioni semiotiche discusse dal romanzo di Eco.

⁴³ VITTORIO SERENI, *Niccolò (Stella variabile)*, v. 22, in Id., *Poesie*, cit., p. 234.

rammendare le reti e riparare lo scafo dimostra una forma di pazienza, resistenza e adattabilità, malgrado l'impotenza. Erano questi i valori, come si è visto, riferiti alla donna che cuce in *Di taglio e cucito*. Nonostante tutto, il pescatore continua il suo lavoro di riparazione, rammendando le reti e dipingendo lo scafo. Allo stesso modo, il poeta, nonostante la fragilità delle stesse parole, ha scritto questa poesia.

Per finire, torniamo brevemente all'incontro con l'uomo in controluce che funge da figurazione del poeta. Ci sono elementi per pensare che dietro l'uomo senza volto ci siano anche i lineamenti di un altro poeta? In altre parole, può esserci anche in questo caso un'amicizia intellettuale e poetica entro la quale collocare queste riflessioni? In effetti, com'era esplicitamente in *Un posto di vacanza* – cui *Fissità* è legata, se non altro condividendone la sezione del libro e l'ambientazione geografica – e, fra le righe, in *Festival*, anche qui sembra sottinteso uno scambio intellettuale con Franco Fortini.⁴⁴ Lo attesta anche una lettera che Sereni spedisce all'amico fiorentino nel 1981, parlando di questa poesia come «un ricordo del nostro viaggio», il viaggio compiuto per assistere alle esequie di Montale.⁴⁵ Per inciso, si noti che l'immagine della manutenzione della barca sulla riva presenta notevoli somiglianze con un'altra figurazione metapoetica, ma questa volta di Fortini («il fianco della barca asciutta beve | l'olio della vernice») in una cornice paesaggistica analoga.⁴⁶ Insomma, anche questo discorso metapoetico ha un interlocutore, celato dietro indizi simbolici che prendono spunto tanto da elementi biografici dell'esperienza dei due amici, quanto, come abbiamo visto, da una rete di figurazioni metapoetiche che è andata costruendosi pian piano nell'opera di Sereni.

CONCLUSIONE

Se il pudore per la metapoesia⁴⁷ ha spinto Sereni a limitare la formulazione esplicita dei suoi interrogativi sul senso della scrittura, questi però non sono stati ridotti al silen-

⁴⁴ Si veda la ricostruzione documentaria di Dante Isella ivi, pp. 798-800.

⁴⁵ Lettera di Sereni a Fortini del 15 settembre 1981, in cui Sereni allega l'avantesto di *Fissità*; non poche le differenze tra le due stesure, ma il nucleo di fondo (il paesaggio e la sua luce, l'incontro col pescatore, il rammendare e la difficoltà a nominare le cose) è lo stesso; cfr. FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024, pp. 336-337.

⁴⁶ FRANCO FORTINI, *I lampi della magnolia (Paesaggio con serpente)*, vv. 7-8, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 393.

⁴⁷ Facciamo riferimento ai celebri versi di *Un posto di vacanza* in cui la metapoesia è considerata, quasi alla maniera crepuscolare, come una vergogna del poeta ormai in crisi d'ispirazione: «Pensavo, niente di peggio di una cosa | scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, | e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione. | Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna: | uno osservante sé mentre si scrive | e poi scrivente di questo suo osservarsi. | Sempre l'ho detto e qualche volta scritto: | segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco, | che non resta, o non c'era, proprio altro?», VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza*, V (*Stella variabile*), vv. 8-16, in Id., *Poesie*, cit., p. 230.; si consideri, inoltre, che Sereni manifesta un simile pudore anche in vari passaggi delle sue prose: si leggano *Il silenzio creativo*, (*Gli immediati dintorni*) e *L'assunzione I* (*La traversata di Milano*), rispettivamente in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 625-628, 781-782.

zio. Al contrario, più sono soffocati, più sembrano riemergere in superficie, in filigrana rispetto al dettato, nella frontiera tra il detto e il non detto, fra l'indizio consapevole e l'accenno polisemico. La ricorrenza dei temi, però, permette di osservare da lontano un quadro coerente, in cui i dubbi metapoetici sono tutt'altro che marginali ed entrano a pieno titolo, seppure in «controluce», nella complessità semantica della scrittura sereniana, come nei pochi ma densissimi versi di *Fissità*.

In conclusione, la forte tensione metapoetica non struttura solo un'importante «dialettica» retrospettiva,⁴⁸ ma una vera e propria costante dialettica interna ed esterna, in cui la riflessività si rivela essenziale e costitutiva. Non sono forse queste fra le principali caratteristiche di quella particolare maniera della scrittura che Lenzini, mutuando un fortunato sintagma, aveva definito lo «stile tardo» dei poeti del Novecento?⁴⁹ Lo studio dei profondi interrogativi della metapoesia di *Stella variabile* risulta quindi essenziale non solo per comprendere i messaggi dell'autore, ma anche la cifra del suo stile, in una prospettiva allargata all'intero Novecento poetico.

BIBLIOGRAFIA

- DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, vol. II (*Purgatorio*), a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.
- LAURA BAFFONI-LICATA, “*Stella variabile*” di Vittorio Sereni: alternanza ossimorica di luci e ombre, «*Italica*», 62, 2, 1985, pp. 126-136.
- LAURA BARILE, *Una luce mai vista. Bocca di Magra e “Un posto di vacanza” di Vittorio Sereni*, «*Lettere Italiane*», 51, 3, 1999, pp. 383-404.
- LUCA BRAGAJA, *Il sogno di un sogno: “La malattia dell’olmo” di Vittorio Sereni*, «*Per Leggere*», 25, 2013, pp. 125-162.
- ALBERTO COMPARINI, *Geocritica e poesia dell’esistenza*, Mimesis, Milano 2018.
- FAUSTO CURI, *Alcune osservazioni sull’istanza metadiscorsiva in “Un posto di vacanza”*, «*Poetiche*», 3, 1999, pp. 379-412.
- FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014.

⁴⁸ È Niccolò Scaffai che, sulla scorta di Mengaldo, inquadra acutamente la metapoesia di *Stella variabile* come «dialettica tra continuazione e alterazione di un modello, o canone interno, rappresentato da *Gli strumenti umani*»; NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a “Stella variabile”*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 191-203, cfr. ivi, §2.

⁴⁹ Cfr. LUCA LENZINI, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 9-26; sullo stile tardo sereniano, cfr. ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 161-180.

ID., Vittorio Sereni, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.

PASCALE GAULIN, *Métapoésie et poésie française au XX^e siècle*, tesi diretta da Robert Yergeau, Université d'Ottawa, 2007.

CHRISTIAN GENETELLI, *Per un attacco e per una chiusa in Sereni* (“La spiaggia”; “Di taglio e cucito”), «Strumenti critici», xxiii, 3, 2008, pp. 447-455.

DANIELE GIGLIOLI, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

GUGLIELMO GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993.

YANNICK GOUCHE, *Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus et Vittorio Sereni*, «Conserveries mémorielles», 18, 2016 <journals.openedition.org/cm/2177> (u.c. 20.06.2025).

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, pp. 177-203.

LUCA LENZINI, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008.

ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019.

GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.

MATTEO MELONI, *Ritorno a Luino. Il lago e la frontiera nella poesia di Vittorio Sereni*, in GIOVANNI MESSINA, LORENZO D'AGOSTINO (a cura di), *Configurazioni e trasfigurazioni. Discorsi sul paesaggio mediato*, Nuova Trauben, Torino 2021, pp. 223-234.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, pp. v-xx.

ID., *Per Vittorio Sereni*, Nino Aragno, Torino 2013.

MASSIMO MIGLIORATI, *A proposito dell'«amaranto» di Sereni*, «Testo», XLIV, 86, 2023, pp. 67-80.

EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, a cura Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980.

GIUSEPPE NAVA, *Il paesaggio nella poesia di Sereni*, in Edoardo Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 255-259.

LAURA NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo University Press-Edizioni Sestante, Bergamo 2000.

ELENA PAROLI, *L'acqua come frontiera. L'elemento lacustre nella poesia di Vittorio Sereni*, in Flaviano Pisanello (a cura di), *Natura, sensi, sentimenti. Prospettive critiche sulla poesia italiana del XX e del XXI secolo*, Franco Cesati, Firenze 2023, pp. 123-133.

PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli, Manziana* (RM) 2004.

ID., *Tema*, in LAURA NERI, GIUSEPPE CARRARA (a cura di), *Teoria della letteratura*, Carocci, Roma 2022, pp. 139-157.

ANDREA PIASENTINI, «*Il fiotto come di fosforo*». *Polifonia enunciativa in “Un posto di vacanza” di Vittorio Sereni*, «L’ospite ingrato», 11, 2022, pp. 9-23.

NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a “Stella variabile”*, in Edoardo Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-203.

VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di Luca Lenzini, Bur, Milano 1990.

ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013.

ID., *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, [Milano] 2023.

MARTINA TARASCO, “*Un posto di vacanza*” di Vittorio Sereni, «Per Leggere», 25, 2013, pp. 89-124.

ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.



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

© Andrea Bongiorno

GLI ENIGMI DEL *MADRIGALE A NEFERTITI*

Stefano Versace

Ricercatore indipendente

ORCID: 0000 0001 9154 6161

ABSTRACT IT

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

PAROLE CHIAVE

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

TITLE

The enigmas of the *Madrigale a Nefertiti*

ABSTRACT ENG

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

KEYWORDS

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

BIO-BIBLIOGRAFIA

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

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

DOI: 10.54103/inopera/29309

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

T.W. Adorno

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

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

(1) *Madrigale a Nefertiti*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. ANALISI STRUTTURALE DI *MN*

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

(2) Analisi metrica di *MN*

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

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

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

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

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

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

(3) Strutture in *MN*

Dove sarà con chi starà il sorriso

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

- e lo ribalta su uno IErI
di incantamenti scorie fUMo

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

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

(4) Parafrasi e pause sintattiche di *MN*

a. Parafrasi

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

b. Pause sintattiche

[Dove sarà con chi starà il sorriso

[che
[se mi tocca] sembra sapere tutto di me,
[passato e futuro,
[ma ignora il presente,
[se tento di dir*GLI* quali acque per me diventa tra palmizi e dune e sponde smeraldine]
[- e *LO* ribalta su uno ieri di incantamenti scorie fumo]
[o *LO* rimanda a un domani]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Macerata 2024, p. 156 (corsivi miei).

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

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

(5) Saba, *Ulisse*

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

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

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

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

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

Caro Rossi,

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

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

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

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

Milano, 6 settembre 1948¹⁸

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

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

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

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

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

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

4. PER CONCLUDERE: IL SORRISO DI NEFERTITI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Ivi, pp. 82-83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

CHRISTOPH HOERL, *On Thought Insertion*, «Philosophy, Psychiatry, and Psychology», 8, 2/3, 2001, pp. 189-200.

MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1966.

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

EILEEN JOHN, *Poetry and Directions for Thought*, «Philosophy and Literature», 37, 2, 2013, pp. 451-471.

HEINRICH LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München 1949.

ANDREA PIASENTINI, «*La forma desiderata*. Temporalità, sintassi e ritmo negli “Strumenti umani” e in “Stella variabile” di Vittorio Sereni», Pacini, Pisa 2023.

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

RAINER M. RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947.

UMBERTO SABA, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 1998.

NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a “Stella variabile”*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-203.

VITTORIO SERENI, *Tutte le Poesie*, Mondadori, Milano 1995.

LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma 2009.

GARY THOMS, STEFANO VERSACE, *How does the mind do literary work?*, in MARCUS CALLIES, WOLFRAN KELLER, ASTRID LOHOFER (eds.), *Bi-Directionality in the Cognitive Sciences*, John Benjamins, Amsterdam 2011, pp. 235-248.

STEFANO VERSACE, *La Fondazione Beniaminowo*, «Materiali di Estetica», CUEM, Milano 2007, pp. 343-347.

ID., *Decifrare il “Madrigale” di Leopardi*, «Enthymema», 29, 2022, pp. 1-15.

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



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

© Stefano Versace

«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 Messa, «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 spiazza 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 fisichio. 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'uditario 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 edotico; 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: «fonìa» 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 fìguralità sonore diverse («eufonia», «cacofonia», «polifonia» etc.), il termine «fonìa» inizia ad essere attestato, dal 1915 in poi, anche come sostantivo autonomo, indicante in linguistica una emissione sonora concreta e nel lessico delle telecomunicazioni («telefonia», «stereofonia», «radiofonia» etc.) una modalità di trasmissione mediatizzata. Nell'uso corrente, quindi, «fonìa» 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 autografiche» 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-dicitore 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-dicitore 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-dicitori 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' podémo gustar le poesie, | Che tì ti-disi, e no' ti scrivi mai, | I me gá 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 dicitore».

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 dicatori. 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 suoi 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 scimmiettarne 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 ungarrettiano 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 terrorizzato, 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-scrittura-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'Apprendo* (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 Disolibri della Letteratura Italiana» (Nuova Accademia Di-
sco, 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 aggiunga 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 «spezzinarsi» 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 rasantare 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'uditario, 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'esauriva 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.centre Pompidou.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'Erasmo», 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* finisce per lasciarsi «sommeggere» 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 anichilimento 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 tavole 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 segnalerà, 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 «*uditio*» 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 sdruciolato 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 segnaleranno le differenze con EN, vale a dire le modifiche operate dalla voce del poeta sui corrispondenti elementi scritti riscontrati in endofasia; (2) le dialefì, 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 (SV 21, I, vv. 1-8)</i>	att.	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
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 maiore* 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	<i>SPO 5 (00:01 – 00:34)</i>	<i>att.</i>	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
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 <i>è</i> prima di esistere	II	4 (2a; 4a) (<u>2a</u>) (6a)	13 (6 + 2 + 6)
4	sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.	III	4 (3a; 7a) (<u>2a</u> ; 6a)	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 diafese e riprodurre foneticamente la resa corsiva.

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

e specularità che regola la relazione tra questi due versi: l'uscita sdrucciola 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>	att.	<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 virgolette.

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

di uno schema riconoscibile a priori. Ciò non accade però nel verso 11, la cui seconda metà resta identificabile come settenario ipermetro, e anticipa il settenario isolato, scomposto solo in apparenza, del verso 13. Dato questo parallelismo ritmico, non sorprende che, giunto al secondo verso della citazione, il poeta ripristini vocalmente l'originale versificazione fortiniana, amplificando così, attraverso la successione di un settenario e di un endecasillabo tronchi, la naturale contiguità sonora delle parole ossitone finali. Colpisce invece che il verso 15 non subisca lo stesso destino, essendo letto tutto d'un fiato come per evidenziare il monito in esso contenuto e anticipare così la dizione ininterrotta del pensiero «muto» subito successivo (i tre attacchi trocaici consecutivi sono così preservati).⁵² Rispetto a quanto segue, due lunghe pause isolano e sospendono il breve segmento «A mani vuote», la prima in accordo con la sintassi prescritta dal punto fermo, la seconda suggerita dall'*enjambement*. Questa soluzione di compromesso è molto vantaggiosa sul piano strettamente esecutivo, dato che consente al dicitore di riprendere fiato in attesa di giungere al verso 17 (di fatto il più lungo dell'intera sezione), che verrà a sua volta tripartito, coerentemente con la tendenza dominante, in due settenari ipermetri e una coda di cinque sillabe.⁵³

14. Nella terza sezione, in cui il dilemma sulla creatività viene approfondito indagando il rapporto meta-testuale tra l'ambientazione circostante (appunto, la foce del Magra) e il desiderio di farne oggetto di scrittura, sono proposte combinazioni ancora nuove, riadattando in parte la struttura appena vista:

EN	<i>Un posto di vacanza (SV 21, I, vv. 18-30)</i>	att.	pattern	<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	Pachidermico	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	polverose e, dalla foce , mare da carboniere...	III	4 (3a; 7a; 9a; 14a)	15

⁵² È probabile però che si tratti anche di una scelta istintiva incoraggiata dal contesto: il verso 15 è infatti percepito dall'ascoltatore come una sorta di endecasillabo ipermetro modulato senza cesure come l'endecasillabo tronco subito precedente.

⁵³ L'uniformità ritmica interna del verso è così garantita dalla doppia occorrenza della quarta posizione (prima su «messaggio» e poi su «traghettatore»), che eredita qui la stessa funzione poco prima ricoperta, ai versi 9-12, dagli accenti di seconda e di terza.

25	Chissà che di lì traguardando non si allacci nome <i>ζa cosa</i>	II	5 (2a; 5a; 8a; 12a; 16a)	17
26	...(la poesia sul p osto di vacanza).	IV	3 (4a; 6a; 10a)	11
27	Invece t orna a tentarmi in tanti a nni quella v oce	II	5 (2a; 4a; 7a; 10a; 14a)	15
28	(era un d isco) di l à, dall'altra r iva. Nelle s ere <i>ζdi polvere e sete</i>	III	7 (3a; 6a; 8a; 10a; 14a; 17a; 20a)	21
29	q uasi la si toccava, gola offerta alla ferita <i>ζd'amore</i>	I	5 (1a; 6a; 10a; 14a; 17a)	18
30	sulle a cque. N on scriverò questa s toria.	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'incendere 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.	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
18	Un fiume negro – <u>mi si era detto</u> –	II	4 (<u>2a; 4a</u>) (<u>2a; 4a</u>)	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) (<u>2a; 6a</u>)	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	4 (1a; 4a; 8a; <u>12a</u>)	13
24	polverose e, dalla foce , mare da [carboniere...]	IV	3 (<u>4a</u>) (<u>6a; 11a</u>)	12
25	Forse di lì traguardando potrebbe [allacciarsi nome a cosa	I	6 (1a; 4a; 7a) (<u>2a; 5a; 9a</u>)	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 (<u>2a; 4a; 7a</u>) (<u>2a</u>) (<u>6a</u>)	15 (8 + 7)
28	(era un disco) di là , dall' altra riva . Nelle sere etc	III	4 (3a) (6a) (8a; 10a)	11
29	[Nelle sere di polvere e sete] quasi la si [toccava, gola etc	III	5 (3a; 6a; 9a; 11a; 16a)	17
X	[gola offerta alla ferita d'amore sulle acque]	III	4 (3a; 7a; 10a; 13a)	14
30	sulle acque. Non scriverò questa storia .	I	3 (<u>1a; 4a</u>) (<u>7a</u>)	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 (SV 21, I, vv. 31-47)</i>	att.	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
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	II	5 (2a; 6a; 8a; 11a; 13a)	14
	[esempio –			
33	retroattività dell'errore. Ma üno di sinistra	V	4 (5a; 8a; 11a; 15a)	16
34	di autentica sinistra (mi sorprendeva a	II	4 (2a; 6a; 11a; 15a)	16
	[domandarmi)			
35	come ci sta come ci vive al mare ?	IV	3 (4a; 8a; 10a)	11
36	Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori	IV	6 (4a; 8a; 11a; 15a; 19a; 22a)	22
	[nuotatori di me .]			
37	Anno: il [cinquantuno]. Tempo del mondo :	I	5 (1a; 5a; 7a; 10a; 14a)	15
	[la Corea.]			
38	Certe volte – dissi col favore del buio –	III	7 (3a; 5a; 9a; 12a; 15a; 17a; 19a)	20
	[a sentire voi parlare			
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>	III	5 (3a; 7a; 12a; 14a; 16a)	17
	[delle			
41	cose: come puoi conoscere?» dicono ridendo	I	5 (1a; 5a; 7a; 10a; 14a)	15
42	gli scribi e gli oratori quando tu...	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 endecassillabiche 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'endecassillabo 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'endecassillabo 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 coralità 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 Rabéarivel).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 Rabéarivel 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.	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
31	Al buio tra canneti e foglie dell'altra riva	II	5 (2a) (3a; 5a; 8a; 10a)	14 (<u>3 + 11</u>)
32	facevano discorsi: sulla – è appena un [esempio –	II	5 (2a; 6a) (1a) (3a; 6a)	14 (7 + 7)
33	retroattività dell'errore. Ma üno di [sinistra di autentica sinistra]	V	6 (5a; 8a) (2a; 6a) (2a; 6a)	<u>23</u> (9 + <u>7</u> + <u>7</u>)
34	dì autentica sinistra (mi <u>coglievo</u> 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 + <u>7</u> + <u>6</u>)
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 <u>sentire voi etc.</u>	III	4 (3a) (1a; 5a; 7a)	<u>13</u> (4 + <u>9</u>)
39	[a sentire voi parlare] mi sento <u>come</u> [quel negro che ho tradotto:	III	6 (3a; 5a; 7a; 10a) (4a; 8a)	<u>20</u> (<u>11</u> + <u>9</u>)
40	« <i>Hai cantato, non parlato, né interrogato</i> [il cuore delle [cose:]	III	5 (3a; 7a) (4a; 6a; 10a)	<u>19</u> (<u>8</u> + <u>11</u>)
41	cose: come puoi conoscere?» dicono [ridendo	III	4 (3a; 5a) (1a; 5a)	<u>13</u> (<u>7</u> + <u>6</u>)
42	gli scribi e gli oratori quando tu...	II	3 (2a; 6a) (10a)	11
43	Ma intanto si disuniva la bella sera sulù [mare	II	5 (2a) (4a; 7a; 9a; 12a)	16 (3 + <u>13</u>)
44	e sui discorsi sui tavoli sui recinti di [canne	IV	4 (4a) (7a) (3a; 6a)	16 (9 + <u>7</u>)
45	dove ballavano scalzi <i>el pueblo del alma</i> [mia	IV	5 (4a; 7a) (1a; 4a; 6a)	14 (8 + <u>6</u>)
46	si dichiarò autunnale il tocco delle foglie	IV	4 (4a; 7a) (1a; 5a)	14 (8 + <u>6</u>)
47	confusione e scompiglio sulla riva [sinistra	III	4 (3a) (6a) (3a; 6a)	14 (7 + <u>7</u>)

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 sorprendeva 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)	att.	<i>pattern</i>	<i>n. sillab.</i>
48	Qua sopra c'era la linea , l'estrema destra della [Gotica,	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 [fuoribordo 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 «influente»: 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</i> 5 (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 (2a; 4a; 8a; 10a; 12a; 19a; 22a)	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</u> ; <u>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 «monotonía» 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 «circolarità» 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 dicitore 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 vocante» 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'ossecciva 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/chiscono/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. JAKOBOWITS, *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"*, «Poetiche», 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. JAKOBOWITS, *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 MENICHETTI, *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.

Mario Gerolamo Mossa
«HAI CANTATO, NON PARLATO»

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

DAL POSTO DI VACANZA AL SABATO TEDESCO:
COSTANTI E NOVITÀ NELL'ULTIMO SERENI

Massimo Migliorati

Università Cattolica di Milano

ORCID: 0009 0001 8229 4959

ABSTRACT IT

Lo studio mette in evidenza come, nel passaggio da *L'Opzione* (1964) a *Il sabato tedesco* (1980), Vittorio Sereni impieghi immagini e motivi già presenti in *Un posto di vacanza* (1972) e si impegni in una riflessione sul tema dell'identità con una puntualità non usuale; come, inoltre, trasferendo nella prosa un certo numero di poesie poi accolte in *Stella variabile* (1981), elabori una forma originale di prosimetro.

PAROLE CHIAVE

L'opzione; Il sabato tedesco; Un posto di vacanza; Franco Fortini; René Char; Prosimetro.

TITLE

From *Un posto di vacanza* to *Il sabato tedesco*: constants and novelties in the last Sereni's works

ABSTRACT ENG

The study highlights how, in the transition from *L'opzione* (1964) to *Il sabato tedesco* (1980), Vittorio Sereni employs images and motifs already present in *Un posto di vacanza* (1972) and engages in a reflection on the theme of identity with an unusual punctuality; how, moreover, by transferring to *Il sabato tedesco* a number of poems later included in *Stella variabile* (1981), he elaborates an original form of prosimetry.

KEYWORDS

L'opzione; Il sabato tedesco; Un posto di vacanza; Franco Fortini; René Char; Prosimetrum.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Massimo Migliorati è nato a Brescia, dove vive e insegna, nel 1967. Ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università Cattolica di Milano, con una tesi sui lavori di critico e di docente di Giuseppe Ungaretti. Si interessa di poesia dell'800, del '900 e contemporanea. Suoi studi sulla poesia di Carlo Porta, Giuseppe Ungaretti, Giovanni Giudici e Luciano Erba sono apparsi sulle riviste «Testo», «Letteratura e dialetti» e «Otto/Novecento», «Rivista di Letteratura italiana». Ha curato testi e traduzioni delle *Poesie* di Carlo Porta (introduzione di Pietro Gibellini, Mondadori, Milano 2011).

Massimo Migliorati, *Dal "Posto di vacanza" al "Sabato tedesco": costanti e novità nell'ultimo Sereni*, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 236-254.

DOI: 10.54103/inopera/29493

Il sabato tedesco di Vittorio Sereni, pubblicato nel libretto omonimo quindi raccolto in *La tentazione della prosa*, e ora in *Poesie e Prose*¹ è un racconto intervallato da poesie: per esplicita dichiarazione dell'autore è il «seguito» dell'*Opzione*,² una prosa scritta circa quindici anni prima del *Sabato* e anch'essa ambientata alla *Buchmesse* di Francoforte. Il passaggio dal primo al secondo fu preceduto da una lunga gestazione mentale, più che scritta, se il 9 ottobre 1977 confida a Fortini: «Forse andrò a Francoforte per due giorni. Perché ci vado pur potendo farne a meno? Sono anni che vado a cercarvi il piccolo scatto senza il quale non mi è possibile dare il seguito all'*Opzione*».³

Dal momento che la stesura definitiva del *Sabato* precedette di soli due anni l'uscita mondadoriana di *Stella variabile* è verosimile ipotizzare che la loro ultima sistemazione sia avvenuta contemporaneamente. Nel *Sabato tedesco* Sereni propone motivi e situazioni da *Un posto di vacanza* e testi poetici poi apparsi in *Stella variabile* confermando la consuetudine a rielaborare motivi o situazioni, talvolta nuclei di versi, consuetudine evidente proprio nel *Posto*: i versi sull'«esile mito» ripresi nella parte I sono un rinvio patente a Fortini, il quale a sua volta riprendeva un passaggio di *Italiano in Grecia* di Sereni; il virgolettato in esergo alla parte III, è tolto da *Gli squali*. Sono solo i due esempi più evidenti.⁴

¹ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, il Saggiatore, Milano 1980; poi in Id., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, p. 462; ora si legge in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020; *Il sabato tedesco si legge* alle pp. 751-774, da cui si cita. «*Il sabato tedesco* è stato portato a termine nel 1979» dichiara Sereni nell'intervista di GIAN CARLO FERRETTI (a cura di), *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, «Rinascita», 42, 24 ottobre 1980, p. 40; ora in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 462.

² «Ieri ho finito di scrivere e di sistemare *L'opzione* (trenta e più cartelle di prosa), che spero leggerai presto dattiloscritta», così Sereni a Franco Fortini il 30 dicembre 1963, in FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024, p. 165; la prosa uscirà in VITTORIO SERENI, *L'opzione e allegati*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1964, poi in Id., *Il sabato tedesco*, cit. (comprende *L'opzione*, il poemetto *La pietà ingiusta* e *Il sabato tedesco*); ora in Id., *Poesie e Prose*, cit., pp. 707-737, da cui si cita. In una lettera a Marzio Pieri, il 14 gennaio 1980, scrive Sereni: «*Opzione* e suo seguito (?) usciranno riuniti col titolo *Il sabato tedesco* nella nuova, rinnovata, serie delle "Silerchie"»; a Paolo Bortolani, 16 ottobre 1980: «a un lettore amico raccomanderei di non tenere troppo separati i due brani [scil. *L'opzione* e *Il sabato tedesco*], che sono in realtà due tempi legati a un unico pretesto»; entrambe le dichiarazioni si leggono ora in Id., *La tentazione della prosa*, cit., p. 459 e p. 460. Sulla relazione fra *L'opzione* e *Il sabato tedesco* si leggano almeno i brani di lettere a diversi destinatari riportate nell'apparato in Id., *La tentazione della prosa*, cit., pp. 456-462; FRANCO BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Giardini, Pisa 1983, pp. 1027-1038; MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Le sponde della prosa di Sereni*, «Poliorama», 1983, 2, pp. 121-144; LUCA LENZINI, *Le distanze della prosa: Il sabato tedesco di Sereni*, in Id., *Interazioni. Tra poesia e romanzo. Gozzano Giudici Sereni Bassani Bertolucci*, Cadmo, Fiesole 2012, pp. 111-136 e Id., *Sullo "stile tardo" in Sereni*, in FRANCESCO DIACO, NICCOLÒ SCAFFAI (a cura di), *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, ETS, Pisa 2018, pp. 63-77.

³ FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, cit., p. 297.

⁴ Su questa pratica si veda quanto scrive ROBERTO GALAVERNI, *Vittorio Sereni, "La malattia dell'ol-*

Un posto di vacanza è un testo che Sereni maturò con il lavoro di una quindicina d'anni: dal 1956, quando fu completata *Gli squali*, da cui preleva alcune tessere, al 1971, per poi essere pubblicato sul primo numero dell'Almanacco dello Specchio del 1972.⁵ In più di un'occasione preferì definirlo «una poesia in sette parti» anziché poemetto.⁶

Anteriore sia a *L'opzione*, sia a *Il sabato tedesco*, e probabile ipotesto di entrambi, è il brano *Arie del '53-'55*,⁷ dove si legge, in apertura, che «La città potrebbe essere Milano» (p. 592); nell'*Opzione* il luogo delle vicende oscillava fra Barcellona e Francoforte, poi divenuto senz'altro Francoforte nel *Sabato*; l'azione si svolge «dentro la grande Esposizione» (p. 592), analoga alla Fiera del Libro di Francoforte; il protagonista si sente chiamare in lontananza (p. 597), come altre «voci» fanno nella prosa e nel *Posto*; il periodo dell'anno è «senza rimedio estate» come nella prosa (p. 598, e nel *Posto*); inoltre la chiusa potrebbe stare coerentemente sia nel *Sabato* sia nel *Posto*: «Ma quelle luci, per chi stanno accese quelle luci? – mi domando» (p. 598). È possibile risalire a ritroso nella produzione sereniana, perché l'autore era solito recuperare e rielaborare nuclei tematici, situazioni o singole frasi anche a distanza di molti anni; è una tecnica, un *modus operandi*, che i lettori di Sereni conoscono bene e che in questo studio vorremmo mettere in rilievo, in particolare per quanto ha riguardato l'elaborazione del *Sabato tedesco*, la più ambiziosa fra le ultime prose licenziate dal poeta milanese. Numerose analogie infatti la accomunano alla «poesia in sette parti» che ha per titolo *Un posto di vacanza*. Ne diamo di seguito una campionatura fra quelle che consideriamo rilevanti, seguendo l'ordine con cui si presentano leggendo *Il sabato tedesco*, ma con l'avvertenza che, talvolta, le argomentazioni tornano in punti differenti della prosa seguendo l'ordine delle riflessioni condotte o i propositi estetici dell'autore.

Il sabato tedesco raccoglie le riflessioni di un io narrante molto vicino all'autore, scaturite da un viaggio di lavoro all'estero nella «città di F.» (Francoforte, per recarsi alla *Buchmesse*) come accade nell'*Opzione*; la scrittura del *Sabato* però appare caricata di intenzioni estranee al testo di partenza: il carattere denotativo è continuamente screziato

mo”, in ID., *Carte correnti. Nove lezioni sul senso della poesia*, Fazi, Roma 2023, pp. 118–235. *Stella variabile*, la raccolta che comprende *Un posto di vacanza*, sarà pubblicata da Mondadori nel 1981.

⁵ Le note che accompagnavano la prima edizione completa del poemetto (Scheiwiller 1973), in cui Sereni attesta la ripresa di alcuni versi da *Gli squali*, si leggono ora in VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 781–783 (in particolare p. 783); ma utile è la scheda dell'*Apparato*, alle pp. 513–518, dove si leggono brani che confluiranno dalla «seconda parte di Squali» (p. 517) al *Posto di vacanza*. Come ricostruisce opportunamente Cattaneo, i versi che si leggono nel *Posto* confluiscono prima «in un testo indipendente dal titolo *Chiosa agli squali*, e successivamente in una più ampia compagnia intitolata *Postilla a Gli squali*», in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, [Milano] 2023, p. 66.

⁶ ID., *Poesie*, cit., p. 781.

⁷ ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 592–599.

da cambi improvvisi di argomento, frasi allusive, brani che presuppongono un lettore informatissimo circa personaggi, situazioni, argomenti. Di questa novità si accorse immediatamente Fortini: «Caro Vittorio, ho trovato *Il sabato tedesco* solo al mio ritorno da Ameglia e Parigi, qualche giorno fa e non ho potuto, per ora, che scorrere la parte che [dà] il titolo e che mi pare densissima e di scrittura diversa dalla *Opzione*».⁸

Il *Sabato* si apre con un protagonista intento alle abluzioni mattutine in una città estranea, arrivatovi spinto dal «piacere sottile della defezione» a «inseguire l'estate dal suo punto di caduta» (p. 751). Già l'esordio è proposto in quella sorta di stagione mitopoietica sereniana, («questa estate dura a morire», p. 752) che è anche la stagione della *vacanza*; il periodo fine-estate è richiamato subito dopo ma la relazione inseguita/inseguito è ribaltata: «l'estate che mi ha inseguito incalzandomi di giorno in giorno e di paesaggio in paesaggio...» (p. 752) e torna nel finale, dove «alcune bevande [...] filtrano la luce settembrina, o di ancora settembrino ottobre» (p. 774).⁹

Immagini comuni ai due testi sono anche le luci («pulsazioni» II, 19) che «si accendono sulla riva di là | – lampade o lampioni – | anche più inaspettate, | luci umane evocate di colpo», quei «segni convenuti | non so più quando o con chi» (II, 25-30), di luci analoghe si legge nella prosa quando, in un dialogo immaginato con un «Agostino laico» (p. 768), Sereni chiede se la «qualità del respiro [...] non sia invece rintracciabile tra i *barlumi* di qualche solitudine che se appena si elettrizza tende a farsi accogliente [...] che reclama presenze e convivenze o anche solo le immagina»; ritornano nei «barlumi» (p. 769, corsivo mio) di vicende che, commenta ancora Sereni, una volta condivisi legano come giuramenti di fedeltà; si ritrovano infine in quelle «fiammelle commemorative, eternanti e obliteranti insieme» che ardono «nell'ombra fra due date» (p. 770).

I lettori del *Posto* ricordano sicuramente le voci di coloro che «al buio tra canneti e foglie dell'altra riva | facevano discorsi» (I, 29-30); o quelle udite «di là, dall'altra riva» (II, 25), chiacchiere lontane, o che vengono percepite in lontananza, dei villeggianti alla foce del Magra; poi quelle che «dalla foce [...] tornano» (III, 22); infine le «voci sotto casa» (V, 1) che «discorrono». Nel *Sabato* si legge di un dialogo a distanza molto simile, con

certe voci risalite da lontano [che] mi hanno scortato in viaggio [...] pausate e ritmiche [...] Voci così s'insediano nella memoria, animano un momento dell'esistenza e lo fissano, e magari ne alimentano il successivo, né si potrebbe supporre loro un destino migliore o diverso. (p. 752)

Voci che tornano nell'«onda ovattata [...] nell'atrio» (p. 755) e nel «*bavardage* plurilimite [...] persecutorio e fluviale» (p. 756), nel «ronzio, ciarla, chiacchiericcio» (p. 757) e

⁸ Lettera del 26 ottobre 1980, in FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, cit., p. 312.

⁹ Fra le parole in corsivo del *Sabato* si legge anche: «era te lo ricordi la fine dell'estate» e «quella notte ascoltavo al cader dell'estate», VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, cit., p. 752.

in «certe voci pausate e ritmiche che di tanto in tanto mi tirano via o con cui mi sforzo di inseguire brani del mio vissuto» (p. 768); la nota di fastidio che accompagna la percezione di queste voci è piuttosto marcata: la stessa che si coglie per quei «parlanti parlanti | e ancora parlanti sull'onda della libertà...» (I, 55-56).¹⁰ Nel *Posto* le voci sopraggiungono «in coda al fortunale» (VI, 30), sono voci dei morti, come nel *Sabato* le «facce dimenticate [che] ti colgono di sorpresa, al punto che l'assurdità di quelle ricomparse induce a supporre che si tratti di gente morta da un pezzo» (p. 767); e morti sono anche tutti quelli che posteggiano nel cortile aziendale e che hanno una loro targa con nome e cognome a riservare il parcheggio: «uno del gruppo fece dell'ironia, per la verità un po' macabra, su quella che aveva l'aria di una sfilata di croci, oppure, dalla parte del muro, di loculi, forni da camposanto, colombaie cemeteriali» (p. 769).¹¹ Nella prosa il tema del dialogo con i morti rimane sullo sfondo, non ha la stessa evidenza che nel poemetto ma compare nel brano in cui la voce narrante si chiede: alla kermesse

capitavi in settembre e stavi vivendo, retroattivandolo di un mese, o di un anno, il soggiorno corrispondente all'ultima volta che ci eri stato; capitavi in ottobre, e non era che prolungamento di un mese, o di un anno della permanenza precedente. Vale a dire, era come esserci sempre, un vuoto perfetto il resto dell'esistenza? (p. 754)

Chi aiuta la voce narrante a risolvere il dilemma su questo vuoto, sono

le facce note, le ricorrenti da un anno all'altro, e tra queste i doppioni di altri esseri incontrati in altri luoghi della vita, loro in particolare così rassicuranti. Un Giorgio B., versione finlandese, un Giorgio Z., versione austriaca, un Fabio, un Niccolò. (p. 755)

Altri morti insomma. L'icasticità della formula «un vuoto perfetto il resto dell'esistenza» rinvia formularmente alle «toppe d'inesistenza», perifrasi per i morti ne *La spiaggia*, testo strettamente imparentato proprio con *Niccolò*, poesia nata dai materiali preparatori del *Posto* e scritta per l'amico Niccolò Gallo, al quale rivolge i versi «Adesso | che di te si svuota il mondo...».¹² Nel *Posto di vacanza* il termine «vuoto» si legge due volte: relazione con cari defunti

¹⁰ Si è accennato alla pratica, consueta in Sereni, di riprendere nuclei tematici o situazioni, per risignificarli; un esempio notevole sono proprio le «voci», che accompagnano l'autore fin da *Frontiera*: «E delle voci che da me | si dilungano», in *Alla giovinezza* (ID., *Poesie*, cit., p. 28).

¹¹ Sono frasi prelevate dal brano *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* che si legge ora in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 658-660; è anche questo un ulteriore esempio dell'*habitus* dell'autore a riconsiderare, risemantizzandolo, quanto già scritto.

¹² A proposito della *Spiaggia*, rimane indispensabile PIER VINCENZO MENGALDO, *La spiaggia*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 143-161.

Amò, semmai servissero al disegno,
10 quei transitanti un attimo come persone vive
e intanto
sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose
tra i dileguati e la sogguardante la
farfugliante animula lì
15 crebbe il mare [...] (iv, 9-15)

E per chiarire in quali attività è impegnato il «buon simulatore» *alias* Franco Fortini: «Di fatto si stremava su un colore | o piuttosto sul nome del colore da distendere | sull'omissione, il | mancamento, il vuoto: | l'amaranto» (iv, 30-33). In entrambi i casi la morte è parafrasata come assenza dell'energia che caratterizza la vita, lo stesso slancio che mancherebbe al «resto dell'esistenza», una volta allontanatisi dalla fiera tedesca.

Un'altra analogia importante è il motivo del fiume (luogo elettivo della poesia sereniana al pari, nell'ordine del tempo, della stagione estiva): alla foce del Magra è ambientato il *Posto*, il Meno è richiamato nel *Sabato*: non solo obliquamente nel «fluviale» già citato a proposito del *bavardage* e nello stesso aggettivo attribuito alla città, ma soprattutto nell'invito rivolto a Sereni dall'amico portoghese: «venga a fare quattro passi dalla parte del fiume» (p. 771). Come nel *Posto* il fiume ha una funzione simbolica fondamentale in quanto luogo di meditazione e di partenza:

da questa parte la piattezza si fa leggero pendio, declivio, falsopiano in discesa, ed ecco la gente camminare più svelta, sembra correre tutta allegra a un *imbarco*, in un'aria come di mare e se proprio non si sbocca su un golfo questa è pur sempre una città fluviale [...] quasi si corresse tutti insieme, se non a un *imbarco* come qui, a uno spettacolo, una fiera, un avvenimento insolito. (p. 771, corsivi miei)

La situazione appare serena, la gente è «allegra» e sembra correre a «uno spettacolo, una fiera, un avvenimento insolito» ma l'atmosfera lieta è un depistaggio; ciò che è «insolito» accade raramente e, per meglio connetterci all'atmosfera dei dialoghi sereniani, diremo una volta sola, è la morte. Legato infatti all'immagine del fiume è il traghettatore, che nel *Posto* è il baraiolo Duilio, impegnato a trasferire da una riva all'altra fogli e parole, e nel *Sabato* è la figura del «lussemburghese», personaggio presente anche nell'*Opzione*¹³, il quale

si affannava a *imbarcare* su una fila di taxi una di quelle comitive precarie in vista di non so che luogo di delizie. Se ne stava diritto sotto un lampioncino, il bianco impermeabile cinto stretto sui fianchi, a spartire in gruppi di due o tre per volta, facendo cenni insolitamente imperiosi, la piccola compagnia [...]. È parso seccato. [...] da imperioso il gesto si è fatto scostante.¹⁴ (p. 762, corsivo mio)

¹³ VITTORIO SERENI, *L'opzione*, cit., p. 719.

¹⁴ Poiché, spiega Sereni, il lussemburghese «ha creduto di cogliere l'eco uno scherno rimbalzato

Il personaggio sta indirizzando alcuni gruppi di persone su veicoli che le porteranno in un «non so che luogo di delizie» (forse un aldilà?), l'impermeabile ricorda il virgiliano «sordidus ex umeris nodo dependet amictus» (*Aen.* vi, 301) e il piglio, prima imperioso e poi scostante, è poco diverso da quello di chi «batte col remo qualunque s'adagia» (*Inf.* III, 111). Il fiume è dunque assimilabile a un «acheronte» (II, 37); senza dimenticare che vi possono affiorare «de-triti» (p. 757) e «alcuni relitti che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto...» (p. 759).¹⁵ Quale esperienza umana può essere più «indistinta» della morte?

Della «poesia in sette parti» si ricorderanno poi vari interlocutori, tra i quali il fantasma di Elio Vittorini che incalza l'io poetante stimolandolo a darsi nuovi obiettivi: «ma tu [...] tu che ci fai in questa bagnarola?» (v, 39); anche nel *Sabato* compaiono numerosi interlocutori, tra i quali spicca un «Agostino laico» che si rivolge con tono pressante all'alter-ego sereniano: «Sei ridotto male [...] sei ridotto male tu che a sbalzi e singhiozzo passi la vita in attesa...» (p. 768). Come Vittorini nel *Posto*, Agostino rimprovera l'io narrante di scarsa iniziativa («un poco di curiosità non guasterebbe», p. 768) anche se non ha nulla del giocoso tono «oracolare ironico gentile» (v, 42) dell'amico siciliano.

Un interlocutore significativo è l'«implorante dalle rive», il «buon simulatore» (IV, 28 e 29), il Franco Fortini dei versi sull'«esile mito» da cui *Un posto di vacanza* prende le mosse; è la figura del savio che incoraggia l'amico più giovane e nel *Sabato* torna, stesso ruolo, stessa funzione, in qualità di recensore privilegiato che ha potuto leggere il testo in anteprima per una valutazione. I primi tre versi di *Revival*, ripresi nel racconto, recitano: «*Bella L'Opzione – mi saluta | svelto nel vento il piccolo ebreo | tornato a curare i suoi classici*» (corsivo originale), dove è facile identificare il «piccolo ebreo» intento nella cura dei «suoi classici» (p. 755) proprio con Fortini che nel *Posto* è ritratto preda di «ansie per Angeliche fuggenti | o per tornanti Elene» (IV, 24-25). Inoltre «svelto nel vento» si approssima al «venivano spifferi» del *Posto* (I, 12): i suggerimenti che Fortini mandava a Sereni villeggiante sull'opposta riva del Magra.

Altra analogia, e forse la più importante, fra *Il sabato* e il *Posto* è il motivo dello specchio che nella prosa s'incontra già in apertura, la voce narrante intenta a descrivere il proprio risveglio: «al chiarore incerto di prima mattina dalla gelida profondità dello specchio di una stanza d'albergo si fa strada contro il mio volto supposto il mio volto vero, la faccia che avrà tra qualche anno...» (p. 751). Il motivo dello specchio si ritrova poi in un paio di occorrenze poco significative¹⁶ ma nelle pagine conclusive si salda all'immagine del Meno «largo e pla-

dalla faccenda dell'opzione, quasi che l'esito dell'affare fasullo avesse lasciato in me una traccia di disistima nei suoi confronti» (Id., *Il sabato tedesco*, cit., pp. 762-763).

¹⁵ Immagini che richiamano quel «qualunque cosa andasse sul filo della corrente | passava per una testa mozza di trucidato» del *Posto* (I, 52-53).

¹⁶ «Affacciarsi su una costiera raggiante allo sbocco di un tormentoso viaggio nel nebbione: al cospetto di uno specchio d'acqua in una mattina chiara...» e «le nuove belve intraviste qualche anno prima a un chiaro di luna riflesso sul pavimento specchiante all'ingresso del night» (Id., *Il sabato tedesco*, cit., p. 753 e p. 758).

cido con i suoi battelli, chiatte e pontoni, barche da regata e da diporto, ponti torri cattedrali ribaltate a specchiarsi» (p. 771). Lo specchio ha un ruolo fondamentale nella conclusione del brano dove a proposito di Francoforte, con un modulo sintattico che ricorda proprio il *Posto*, Sereni scrive:

Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quel senso o in quell'altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare saltuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato [...]. (p. 774)¹⁷

Qui i motivi dello specchio e delle luci intermittenti cooperano, in chiusura della prosa, a definire i risultati del percorso sereniano in una *pointe* che coagula i temi principali: l'influenza della memoria, le possibilità riservate dal futuro (se ancora attuabili), un passato mai realizzato, e come intervengano quei «punti arretrati nascosti in noi stessi» a definire l'identità individuale, temi che rinviano ancora al *Posto* e capisaldi della poetica dell'autore. Tornano alla mente le parole di Mengaldo: «il dubbio sulla propria identità si rovescia in continua e sia pure aleatoria dichiarazione di identità [...] affermata attraverso tentate ricostruzioni della continuità con il proprio passato».¹⁸

Il motivo dello specchio vanta numerose occorrenze nella «poesia in sette parti», dove l'onda «invetria sguardi e voci nell'estate tirrenica» (II, 59), torna nel «Fabbrica desideri la memoria, | poi è lasciata sola a dissanguarsi | su questi specchi multipli» (III, 19-21);¹⁹ e lo ritroviamo in chiusura, rivolto all'interlocutore al di là della riva:

25 amalo dunque – da cosa a cosa
è la risposta, da specchiato a specchiante –
amalo dunque il mio rammemorare
per quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa:
è tutto il possibile, è il mare. (III, 25-29)

«specchiante» è Fortini, il quale interpretando i testi di Sereni suggerì possibili soluzioni ai suoi rovelli poetici.²⁰ Nella parte IV si legge che fra la «farfugliante animula», *dramatis persona* dell'autore, e i «transitanti [...] crebbe» nel frattempo una distanza e

¹⁷ Corsivo mio; il «Come se di lì, dal punto arretrato nascosto...» ricalca «Chissà che di lì, tra guardando non si allacci nome a cosa» (I, 22).

¹⁸ PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, p. 45, ora in ID., *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 129.

¹⁹ Dissanguata, «esanime | sconciata da una piccola rosa di sangue» è anche la «razzza» (VI, 4) a cui il «dissanguarsi» rinvia, e che con «altri pesci d'alto mare» metaforizza il movimento di alcuni ricordi (VI, 8-21).

²⁰ È noto il passo della lettera del 15 settembre 1975 in cui Sereni ammette il debito contratto con l'amico: «Per essere sinceri fino in fondo: il senso in me confuso – dico il senso complessivo e ultimo – della "Spiaggia" me lo hai chiarito tu. Dopo il tuo "chiarimento" la tua interpretazione ha lavorato in me: ed ecco il finale di *Un posto di vacanza*» (FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, cit., p. 285).

si smerigliò il cristallo
15 di poco prima, si frantumò
e un vetro in corsa di là dalla deriva
raggiò sopravento l'ultimo enigma estivo. (iv, 14-18)

Il «vetro in corsa» è ancora Fortini, le cui parole hanno contribuito a illuminare «l'ultimo enigma estivo». L'ipotesi che il «vetro» sia Fortini fa lega con lo «specchiante» (III, 26), il participio con cui viene indicato, e l'«in corsa» concorda con lo «svolto» del «piccolo ebreo» della prosa. Negli ultimi versi della parte IV si legge: «Tutto salpava, tutto | metteva vela sotto lo sguardo vetrino | tutto diceva addio sull'onda del venti di agosto» (IV, 37-39), dove lo «sguardo vetrino» è di nuovo quello dell'amico critico. Il motivo dello specchio torna poi, un'ultima volta, e definitivamente, nel finale del *Posto*:

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
pronto per nuovi fumi
di sterpaglia nei campi per nuove luci
30 di notte dalla piana per gente
che sgorghi nuova da Carrara o da Luni

tu davvero dimenticami, non lusingarmi più. (vii, 27-32)²¹

Lo specchio è un interlocutore pungente, una sollecitazione che ha avuto il proprio ruolo, ormai concluso, e la meta – la chiarezza di visione – è raggiunta, ne è indizio una uniformità che non lascia spazio a zone grigie o buie e che è connotata dall'«immemore», dall'assenza di memoria, come se nella nuova condizione la memoria fosse esclusa o non necessaria. Sarà da notare che solo nella conclusione lo specchio è indicato in modo esplicito e non mediato da sineddoche, perifrasi o altro espediente retorico, come se solo al termine di un percorso di chiarezza possa essere nominato, e il percorso stesso sia stato necessario a riconoscerlo e a trovare il modo, forse il coraggio, di nominarlo esplicitamente. Se però lo «specchio» è, come abbiamo indicato, lo stesso interlocutore pungente dell'esordio del *Posto*, il destinatario delle ultime frasi è ancora Fortini, a cui Sereni dichiara concluso il dialogo/confronto.

Se poi, messe a referto le analogie, si guarda alle differenze fra *Opzione* e *Sabato*, considevole è lo spazio dedicato al tema dell'identità, che coinvolge i motivi del doppio, degli interlocutori e, ancora, dello specchio. Circa il doppio inteso come interlocutore con cui

²¹ «Il “punto” di congiunzione tra fiume e mare dei primi versi è infine diventato “specchio” di rifrazione lirica del soggetto poetico»: 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, p. 54.

intavolare un dialogo per la migliore delineazione della propria identità,²² va rilevato che talvolta è singolo (Fortini, Vittorini, Agostino, Nefertiti) talvolta è plurale (le «voci»); il doppio è funzionale a un rispecchiamento del sé, a un rimando più esatto di quella identità incerta la cui definizione è lavoro mai completamente terminato, la cui ricerca si riscontra anche in questi ultimi lavori.²³

Nel *Sabato* Sereni ammette l'importanza che lo sguardo ha per il sé fittizio della narrazione:

Caso mai sta qui l'indecenza [dello sguardo], nell'intrusione che immagina e immaginando prolunga situazioni, inventa metafore, suppone vicende, infine ne è parte, o tenta. Accetto che mi si dia del voyeur, che non è ancora veggente ma non già più guardone. (p. 761).

Di sé come «superstite voyeur, uno scalpore | represso tra le rive, una metastasi fluviale» Sereni scrive anche nel *Posto* (v, 22-23) e uno dei doppioni a cui guardava con ammirazione nella vita reale è Attilio Bertolucci, in *A Parma con A.B.*:

Che altro?
5 Vorrei essere altro. Vorrei essere te.
Per tanto tempo tanto tempo fa
avrei voluto essere come te
il poeta di questa città.²⁴

Fin dalle prime righe della prosa Sereni aveva introdotto il tema del doppio, quasi di sfuggita, trattando altri argomenti: richiamando l'amico consulente Niccolò Gallo, per esempio, oppure riferendosi al collega «portoghesi» (p. 759). A questi la voce narrante si rivolge cercando di spiegare e di spiegarsi come si sviluppano certe relazioni professionali, a metà strada fra confidenza e necessità, e ricorre alla metafora del teatro: «per un breve periodo è stato teatro, come tutto ciò che improbabile sulla carta si attua con suoni mimiche e gesti sulla scena» (p. 760) e spiega: «togliamo la maschera a quel suo doppio: non troveremo che l'aria di una somiglianza fortuita» (p. 760); la conclusione momentanea è: «La faccenda dei doppioni è in realtà un'altra, è venuta dopo e non riguarda lei. Prima o poi ne parliamo» (p. 761). L'argomento è ripreso a poche pagine di distanza, rivelando in Pirandello («Ma sì, una recita a soggetto», p. 763) l'ispiratore quanto meno

²² È evidentemente riduttivo sostenere che il tema del doppio migri dalla prosa al poemetto, dal momento che ha implicazioni molto più estese nell'opera dell'autore, esattamente come i motivi del fiume o dello specchio; ma qui importa circoscrivere i movimenti di temi e motivi fra i due testi considerati.

²³ Ancora Mengaldo: «Nel suo continuo bisogno di certificazione [...] l'autore [...] si qualifica tipicamente come poeta della insicurezza, della identità minacciata» (PIER VINCENZO MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 129).

²⁴ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 259.

del vocabolario fitto di termini teatrali con cui Sereni sostiene il ragionamento sul doppio. La genuinità delle relazioni umane che reggono un ambiente professionale, è paragonata da Sereni a

una *scena* i cui *attori*, mentre *recitano una parte*, ne vivono di fatto un'altra, su un altro *palcoscenico*, in altra *rappresentazione*, su tutt'altro *teatro*. Tale almeno mi ero immaginato che fosse la vicissitudine cui il caso mi aveva ammesso, abbastanza per affezionarmi al *ruolo* apparente in funzione del sottinteso intravisto o intuito. Da un anno all'altro, da una *replica* all'altra: tanto che una strana solidarietà, indipendentemente dalla *parte* assunta sulla *scena* fittizia, pareva formarsi via via, oltre i *fondali*, dietro le *quinte*, in un rimescolio di *comprimari e comparse*. (p. 763, corsivi miei)

È inoltre rilevante che il motivo dello specchio apra *Uno nessuno centomila*, ultimo ma fondativo romanzo di Pirandello, esattamente come accade nel *Sabato*: entrambi i protagonisti sono intenti nella toeletta mattutina durante la quale per un motivo fortuito prendono il via considerazioni di carattere esistenziale; poco importa, per il nostro discorso, che Sereni si spenda o meno in un omaggio al drammaturgo siciliano, importa maggiormente segnalare che il *Posto* termina con un esplicito riferimento allo specchio, è probabile quindi che Sereni volesse porre in apertura l'indizio di una continuità del discorso, segnalare la consequenzialità fra il *Posto* e il *Sabato* nonché, contestualmente, indicare un possibile ipotesto della prosa.

L'indicazione temporale «da un anno all'altro» è ripresa pari pari in righe successive, dove il ragionamento intreccia il discorso a tema teatrale con il motivo dello specchio:

E c'è poi che da un anno all'altro, da una replica all'altra insensibilmente il soggetto vada mutando, che i ruoli si confondano, che la troupe si rinnovi in tutto o in parte o addirittura si dissolva. E tuttavia ci sarà sempre uno che nel passare da una recita all'altra, dall'uno all'altro ruolo – e per quanta bravura ci metta, anzi quanta più ce ne mette, per quanta osessione abbia sofferto di entrare nella parte – una volta che se ne è spogliato rimane tutt'al più attaccato con la memoria, guardandosi in uno *specchio* che di tanto in tanto gli torna davanti, a quel dato gesto o tono di voce o sguardo col partner (e chi dirà mai a chi, a quale partner, per quale allusione, è destinato quello sguardo, quel tremito di ciglia?). (pp. 763-764, corsivo mio)

In questo passaggio il motivo dello specchio salda il discorso sull'ipocrisia delle relazioni professionali e il dialogo con se stesso avviato in apertura: la ricerca della propria identità ha bisogno di un doppio – l'interlocutore o l'immagine allo specchio – con cui confrontarsi. Proprio dalla prolungata metafora teatrale, prevedibilmente, trae nuova linfa il tema del doppio:

Di questo teatro un poco alla volta cambiato permangono solo le maschere. Immutabili. Ho finito col crederci davvero a questo affollarsi di *doppioni* che mi divertivo

a ravvisare da un anno all'altro coll'aria di fondervi sopra una teoria non senza illustrarla a qualcuno, quando se ne presentava l'occasione, con gomitate e ammicchi. Non i sosia, ma i *doppioni* e magari più copie di alcuni esemplari già incontrati e anche conosciuti da vicino. (p. 764, corsivi miei)

Il dubbio sull'identità non può riguardare solo gli altri e subito contagia anche la voce narrante:

Dovrei piuttosto chiedermi fino a che punto non sia invece reciproca una simile impressione, se loro a loro volta non vedano in me, non il sosia, ma il *doppione* di qualcuno incontrato e frequentato in altri tempi, o anche l'anno scorso o due anni fa soltanto, qui o altrove. (p. 764, corsivo mio)

Il dubbio si fa più consistente fino a diventare una possibilità concreta e contemplata: «Io, o il mio *doppio*, mi ritrovo seduto qui appunto la sera di sabato, che è poi il giorno che la grande kermesse, giunta al suo giro di boa, sta avviandosi alla fine» (p. 765, corsivo mio). Il motivo del doppio, sviluppato per ricavare una definizione migliore della propria identità, nel *Sabato* occupa alcune pagine centrali (pp. 761-765). Tale rilevanza è riscontrabile anche nel *Posto*, ma con la differenza che là il dialogo aveva bisogno di un nascondimento (la metafora del vetro) e di un interlocutore reale (Fortini), qui la metafora prolungata del teatro è necessaria a dare una veste letteraria ai dubbi del narrante e il dialogo non avviene con un interlocutore identificabile nella realtà (tali erano Fortini e Vittorini) poiché ha trovato compimento l'ingiunzione che chiudeva i versi: «Ma tu specchio ora uniforme e immemore [...] | tu davvero dimenticami, non lusingarmi più»; nella prosa infatti gli interlocutori scivolano su un piano immaginario e l'indagine attiene alla poetica, alla ricerca e alla formulazione di valori estetici.²⁵

Negli anni '70 Sereni lavora al tema dell'identità, e il motivo del dialogo è imprescindibile; si ricorderà quanto sia importante nel *Posto*: con Fortini, richiamato nelle parti i, iv, vi, nel finale, e lo spazio dato a Vittorini, nella parte v. Lo si ritrova anche nel *Sabato* ma gli interlocutori sono cambiati: sparito Vittorini e quasi ignorato l'amico curatore di classici, i dialoganti sono più numerosi e sembra possibile disporli su tre livelli in ragione del loro minore o maggiore grado di vicinanza all'io narrante: le più distanti sono le

²⁵ «Il *sabato tedesco* acquisisce per noi un'ulteriore valenza conclusiva e riepilogativa, ulteriore perché la sua densità metaforica costituisce anche la riprova tipologica delle premesse contenute in *L'opzione*. Tutti i temi sereniani vengono ripresi in una nuova luce che, oltre ad alimentarsi degli echi provenienti dal passato, si proietta in avanti, anche se verso un futuro, per ragioni anagrafiche, necessariamente breve. Tutto il racconto oscilla così tra uno svolgimento memorialistico, intessuto di voci e immagini riflesse da un passato più o meno remoto, e un impulso, pur sempre pudicamente contenuto, a superare certo disorientamento senile, sentito come troppo patetico, per riprendere infine un cammino di evoluzione e sviluppo» (STEFANO CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002, p. 190).

«voci» che talvolta sono solo un chiacchiericcio molesto («*bavardage*») sullo sfondo, ma del quale è necessario tenere conto («certe voci risalite da lontano mi hanno scortato in viaggio; o meglio mi hanno tirato la corsa, quasi fosse in quelle la forza propulsiva del viaggio stesso», p. 752); talvolta sono ricordi o segni di presenze collocate in una dimensione non ben definita; a differenza delle voci del *Posto* però hanno perso la loro connotazione oracolare («il mare incanutito in un'ora | ritrova in un'ora la sua gioventù – | dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale»; vi, 28-30). A una minore distanza si collocano gli amici o colleghi come il «portoghese» e il «lussemburghese», presenze concrete ma anch'esse sfuggenti, abbozzate al punto da non avere nome. Il secondo è un funzionario editoriale già nell'*Opzione* e anche qui riveste un ruolo marginale. Il primo invece è in maggiore confidenza e l'io narrante gli si rivolge con una certa familiarità («dovrò pur dirglielo che solo la lettera che gli ho spedito da Milano la sera del 12 maggio 1962 fa testo nei nostri rapporti», p. 759). Gli interlocutori più vicini, però, sono l'«Agostino laico» e l'indefinita «Nefertiti». Chi narra si rivolge ad Agostino per discutere del «disegno tutto coerente e chiaro» che vorrebbe ricavare dall'osservanza delle cose, e per chiedere cosa possa determinare la qualità del «respiro», se questa non derivi da fausti momenti aggregativi «cui si vorrebbe dare un nome, se tutti i nomi disponibili – convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione – non ne dicessero l'improbabilità col loro suono di abuso» (p. 769): i nomi insomma non possono *dire* le cose, il loro suono è un abuso, ma oltre a questo nella prosa non è detto altro, il dialogo rimane sospeso, senza conclusione.

L'interlocutore più importante è però «Nefertiti», in *Stella variabile* destinataria di un madrigale sui temi del tempo e dell'impossibilità del presente:

Dove sarà con chi starà il sorriso
che se mi tocca sembra
sapere tutto di me
passato futuro ma ignora il presente
5 se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dune
e sponde smeraldine
– e lo ribalta su uno ieri
di incantamenti scorie fumo
10 o lo rimanda a un domani
che non m'apparterrà
e di tutt'altro se gli parlo parla?²⁶

²⁶ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 245. Sulla funzione di «chiave di volta» di *Madrigale a Nefertiti* per raccordare testi di *Stella variabile* e del *Sabato tedesco*, si legga NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in ID., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, p. 193; Lenzini opportunamente sottolinea che «né la Sibilla della *Cisa* né Nefertiti del *Sabato* sono ma-

Nel *Sabato* la situazione discorsiva è completamente mutata: la voce narrante si rivolge a Nefertiti come se potesse rispondere a una lunga lettera immaginaria, riportata per brani intervallati da altre riflessioni, nella quale intavola un discorso di argomento espressamente estetico, appena celato da corteggiamento galante: «Oggi vorrei parlarle della bellezza. Non della sua, Nefertiti, tanto lo so che non attacca» (pp. 765-766).²⁷ In questo dialogo Sereni, dopo avere esposto alcuni argomenti a corollario, dichiara cosa sia la bellezza:

Almeno questo ci ha insegnato il tempo che stiamo vivendo: che la bellezza, posto che esista e abbia un senso il suo nome, non sta di casa in nessuna parte specifica [...] non è individuabile né localizzabile, salvo rintracciarla nella forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' ovunque. (p. 768)

È una concezione della bellezza marcatamente erotica, basata su un principio di attrazione che calamita le parti coinvolte, nonostante l'effetto sia temporaneo «e presto deperibile». La bellezza subito dopo è messa in relazione alla carità:

La carità. Gira su se stessa e si svia. E così l'ironia e l'allegria, viatico a quella che impropriamente si chiamò la bellezza e che oggi, esausta, spende in kitsch (la Garbo vorticante, la stella dell'Asia) le sue ultime risorse. (p. 770)

In *A un compagno d'infanzia*, Sereni immaginava un dialogo con un amico di gioventù e, in un clima che ritroveremo anni dopo nel *Posto* (oltre all'interlocutore di gioventù, leggiamo «addio addio ripetono le piante» e di un «figuro mascherato [...] querulo viandante», assente, «nella domenica confusa di un fiume alla sua foce»); scriveva:

Non che sia questo la bellezza,
ma
la frustata in dirittura, il gesto
perentorio
25 sul cruccio che scempiamente si rigira in noi,
il saperla sempre a un passo da noi,
la bellezza, in un'aria frizzante:
questo,
che oscuramente cercano i libertini
30 e che ho imparato lavorando.²⁸

schere di cartapesta o miti di un repertorio decadente. Eros e Thanatos, piuttosto» (*Sullo "stile tardo" in Sereni*, cit., p. 73).

²⁷ Secondo Cipriani (*Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 206), Nefertiti è «la referente di quello che sembra essere il segno risolutore sotto il quale si pone tutta l'ultima produzione sereniana, ovvero il discorso sulla bellezza». Si leggano anche le osservazioni di ROBERTO GALAVERNI, *Vittorio Sereni, "La malattia dell'olmo"*, cit., in particolare pp. 132-136.

²⁸ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., pp. 170-171.

La bellezza, negli *Strumenti umani*, era concepita come una presenza vicina ma che pare negarsi ed è dicibile con formulazione negativa di ascendenza montaliana. Il discorso si fa più articolato anni dopo, in *Requiem*, nella sezione v di *Stella variabile*:

Stecchita l'ironia stinto il coraggio
sfatto il coraggio offesa l'allegria.
Ma allora dunque sei tu
che mi parli
5 da sotto la cascata di fogliame e di fiori,
proprio tu che rispondi?
Oh i paramenti
della bellezza, gli addobbi della morte...
con un sorriso o con un ghigno
con che faccia di sotto a quella maschera?²⁹

Qui la bellezza ha «paramenti» (funerari?) e «addobbi della morte». Anche nel *Sabato* la bellezza è messa in relazione a ironia, coraggio, allegria; e alla carità: «Ha senso parlare di carità, Nefertiti, a lei che quasi sicuramente appartiene alla specie degli esseri sempre in anticipo sui propri escrementi, sulla propria miseria, dei quali mi parlava una volta un certo mio amico di Isle-sur-la-Sorgue?» (p. 770), dove è richiamato René Char – non bastassero i rinvii a Vaucluse e alla «piana di Carpentras» delle pagine precedenti – con un enfasi evidente nel rinvio doppio: al paese di nascita e al ventottesimo dei *Fogli di Ipnos*, dove scrive (così tradotto da Sereni): «Esiste una specie d'uomo sempre in anticipo sui suoi escrementi».³⁰ Char è un altro degli interlocutori non dichiarati ma indispensabili sia per il confronto chiarificatore dell'identità sia per la definizione, qui, della bellezza. Il dialogo sulla bellezza si svolge insomma fra Sereni, Char e Nefertiti, ed è la figura femminile la dialogante più significativa. Questo è forse il deposito più importante che rimane nel passaggio dal primo al *secondo tempo*, dall'*Opzione* al *Sabato*: la necessità di un dialogo con un interlocutore o interlocutrice; si ricorderà infatti che nell'*Opzione* il corteggiamento di una funzionaria editoriale tedesca occupa alcune pagine iniziali e altre conclusive; di un corteggiamento evitato («tanto lo so che non attacca [e] per la consapevolezza in me dei troppi anni che ci dividono», p. 766), tratta la lettera a Nefertiti in cui Sereni giunge alla definizione *sub specie* erotica della bellezza. Nefertiti, interlocutrice immaginaria, è dunque un'altra raffigurazione della poesia, che nella *Traversata di Milano* assume il nome di Luciana: «(Luciana, s'intende, è la poesia. Di questa non saprei

²⁹ Ivi, p. 250.

³⁰ È nota l'importanza dell'amicizia di Sereni con Char e dell'influenza di quest'ultimo sulla poetica del primo, a più riprese tradotto e “interpellato”; si vedano almeno: RENÉ CHAR, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 2024 e VITTORIO SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Donzelli, Roma 2010.

oggi parlare se non identificandola in qualcuno che non esiste. Ma la poesia, a sua volta, è metafora di altre cose)».³¹ «Qualcuno che non esiste» sembra essere proprio Nefertiti.

Tutta la riflessione sull'identità, articolata nei motivi dello specchio, del doppio e degli interlocutori, l'uso prolungato della metafora teatrale, di ascendenza pirandelliana, così come il discorso sulla bellezza, non si trovano nell'*Opzione* e rappresentano il notevole portato di novità che *Il sabato tedesco* consegna ai lettori, dopo un lungo rimaneggiamiento che, partendo dai materiali autobiografici dell'*Opzione*, ha recuperato numerosi spunti dal *Posto di vacanza*.

Ci resta da dar conto, pur brevemente, di un'ultima importante differenza fra *Il Sabato tedesco* e l'*Opzione* e che determina la fisionomia definitiva di quest'ultima. Per farlo però occorre allargare lo sguardo all'intera ultima raccolta sereniana e affermare senza troppi riguardi che si tratta di un caso davvero insolito di reimpiego di propri materiali di scrittura, dagli esiti notevolissimi poiché trasferisce interi testi dando loro una collocazione diversa e, modificandone il contesto, ne cambia completamente lo statuto.

L'importante differenza consiste nelle poesie traslocate da *Stella variabile* e destinate a intervallare la lunga meditazione in prosa che è *Il sabato tedesco*; si tratta di *Revival*, *Poeta in nero*, *Domenica dopo la guerra*, *La malattia dell'olmo. Madrigale a Nefertiti*, invece, settima della sezione *Traducevo Char*, ha avuto un destino singolare poiché la regina egizia diviene la destinataria di una lettera, non più di un madrigale, e assume il ruolo specifico e nuovo del quale abbiamo detto; è opportuno segnalare che, passando al *Sabato*, *Revival* e *Domenica dopo la guerra* non subiscono variazioni mentre da *Poeta in nero* è sfornbiciata la seconda strofa: «— Sono un poeta anch'io — | gli dico ripassandogli davanti. | — Poeta un accidente — poeta di belle maniere | poeta in Occidente»; nella *Malattia dell'olmo* Sereni introduce un salto tipografico dopo il v. 11 e lo toglie dopo il v. 28 modificando la scansione strofica. Gli interventi introdotti sulla prosa *L'opzione* sono di due tipi: la rielaborazione di temi e motivi tratti dal *Posto di vacanza* e l'introduzione, in anticipo sulla pubblicazione della raccolta, di alcune poesie di *Stella variabile*; tali interventi, numerosi e così diversi gli uni dall'altro, modificano profondamente lo statuto, sia dei testi in versi sia del *Sabato tedesco* stesso, e confermano quanto già notato da Grignani, seconda la quale in questa prosa il lettore è invitato a disconoscere «l'autonomia delle tradizionali suddivisioni tra prosa e versi» poiché il testo

fa saltare ogni lettura pacifica del predecessore [*L'opzione*] e immerge il lettore in una prosa falso-discorsiva, ricca di elementi metanarrativi, di chiavi intertestuali, che vengono a giorno persino visivamente nella successione delle sequenze ora in tondo ora in corsivo, ora in forma epistolare, ora per l'appunto in versi. Le sollecitazioni di ST [*scil. Il sabato tedesco*], in altre parole, sono provocazioni intenzio-

³¹ VITTORIO SERENI, *Un qualcuno che è poi Luciana*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 792.

nali, inviti a un percorso di lettura che disconosca l'autonomia delle tradizionali suddivisioni tra prosa e versi proprio nel momento in cui l'oggetto-prosa sembra autorizzarla [...]».³²

Se è anche vero, come ancora Grignani tempestivamente scrive, che «tutti gli esemplari della prosa di Sereni non sono agevolmente inquadrabili in codificazioni di genere storicamente determinato»,³³ è pur vero che un tentativo di definizione degli esiti di scrittura creativa dell'autore, quale che sia il coefficiente d'innovazione dei testi stessi, deve iniziare da categorie già confermate e l'introduzione di poesie, tolte di peso dall'ultima raccolta (non ancora pubblicata, tra l'altro) che intervallano un lungo racconto-discorso e che sembrano deputate alla cristallizzazione di riflessioni in evoluzione – come se dovessero raffreddare una forma/concetto incandescente non ancora giunta alla stabilità definitiva – autorizzano a proporre per *Il sabato tedesco* l'appartenenza al genere «storicamente determinato» del prosimetro.³⁴

Solo il proverbiale *understatement* dell'autore poté definire sbrigativamente *Il sabato tedesco* un «seguito» dell'*Opzione*, egli stesso, del resto, aveva dichiarato di avere investito aspettative importanti in questa operazione. Alla domanda di Sandra Petrignani circa la sua «tentazione della prosa», aveva risposto:

è come se nel mio impulso a scrivere si fossa insinuato qualcosa che esorbita dalle mie attuali possibilità di mettere le parole in versi. Chissà, forse *Stella variabile* sarà la mia ultima raccolta di poesie. Vi è un'accentuazione di occasionalità in questo libro, qualcosa che tende allo sviluppo di una costruzione narrativa. Non ne sono del tutto soddisfatto proprio perché sento che vi mancano certe cose. Più delle altre volte ho l'impressione di un'incompletezza, dell'inconcluso. E probabilmente la completezza è nella prosa che ho destinato al prossimo libro, se tutto andrà come desidero.³⁵

Non tutto andò come Sereni desiderava, ed è probabile che quella completezza la cercasse, come una tappa intermedia, proprio nella commistione di prosa e versi.

BIBLIOGRAFIA

FRANCO BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Giardini, Pisa 1983.

³² MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Le sponde della prosa di Sereni*, cit., p. 121.

³³ *Ibidem*.

³⁴ L'unica individuazione del testo con questo nome, a quanto ci risulta, è di Gaspari, in GIAN-MARCO GASPARI, *Il mito della «Scuola di Milano». Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Cesati, Milano 2018, p. 410.

³⁵ SANDRA PETRIGNANI, *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, «Il Messaggero», 3 febbraio 1982, p. 6.

RENÉ CHAR, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 2024.

STEFANO CIPRIANI, *Il "libro" della prosa di Vittorio Sereni*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002.

GIAN CARLO FERRETTI (a cura di), *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, «Rinascita», 42, 24 ottobre 1980, p. 40, ora in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, p. 462.

FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.

ROBERTO GALAVERNI, *Vittorio Sereni, "La malattia dell'olmo"*, in ID., *Carte correnti. Nove lezioni sul senso della poesia*, Fazi, Roma 2023, pp. 118-235.

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.

GIANMARCO GASPARI, *Il mito della «Scuola di Milano». Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Cesati, Milano 2018.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Le sponde della prosa di Sereni*, «Poliorama», 1983, 2, pp. 121-144.

LUCA LENZINI, *Le distanze della prosa: Il sabato tedesco di Sereni*, in ID., *Interazioni. Tra poesia e romanzo. Gozzano Giudici Sereni Bassani Bertolucci*, Cadmo, Fiesole 2012, pp. 111-136.

ID., *Sullo "stile tardo" in Sereni*, in FRANCESCO DIACO, NICCOLÒ SCAFFAI (a cura di), *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, ETS, Pisa 2018, pp. 63-77.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022.

SANDRA PETRIGNANI, *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, «Il Messaggero», 3 febbraio 1982, p. 6.

NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in ID., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 189-204

VITTORIO SERENI, *L'opzione e allegati*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1964.

ID., *Il sabato tedesco*, il Saggiatore, Milano 1980.

ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

ID., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.

Massimo Migliorati
DAL POSTO DI VACANZA AL SABATO TEDESCO

ID., *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Donzelli, Roma 2010.

ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020.

ID., *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, [Milano] 2023.



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

© Massimo Migliorati

LO SPECCHIO E IL DOPPIO.

**ANALISI DI DUE TESTI SPECULARI DI VITTORIO SERENI SU UNA TRACCIA
PETRARCHESCA (*IL SABATO TEDESCO* E *UN POSTO DI VACANZA*)**

Ivana Menna

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

ORCID: 0009 0003 1147 0315

Salvatore Francesco Lattarulo

Università degli Studi di Bari

ORCID: 0009-0000-7834-2279

ABSTRACT IT

Nel *corpus* poetico e prosastico sereniano ricorrente è il *topos* dello specchio. Alla luce di questa costante stilistico-tematica la letteratura è concepita come una forma di rispecchiamento della realtà interiore ed esteriore. L'idea dell'arte quale procedimento *speculare/speculativo* esula tuttavia dalla nozione di pura mimesi dell'io e del mondo in quanto l'immagine che ritorna al soggetto da una superficie riflettente non è mai fissa ma mutevole e, al limite, inafferrabile. L'impiego di siffatto emblema si carica di una forte pregnanza semantica nella produzione a cavallo tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli Ottanta. In questo saggio l'indagine puntuale si concentra proprio su due testi chiave del periodo tardo di Sereni: *Il sabato tedesco* e *Un posto di vacanza*.

PAROLE CHIAVE

Specchio; Tempo; Auto-citazionismo; Intertestualità; Petrarchismo; Sdoppiamento.

TITLE

The Mirror and the Double: Analysis of two Mirror texts by Vittorio Sereni on a Petrarchan Track (*Il sabato tedesco* e *Un posto di vacanza*)

ABSTRACT ENG

In Sereni's poetic and prose corpus, the *topos* of the mirror is recurrent. In light of this constant theme, literature is conceived as a form of mirroring of interior and exterior reality. The idea of art as a *specular/speculative* process, however, goes beyond the notion of pure mimesis of the self and the world, since the image that returns to the subject from a reflecting surface is never fixed but changeable and, at most, elusive. The use of this emblem is charged with a strong semantic significance in the production between the end of the Seventies and the beginning of the Eighties. In this essay, the detailed investigation focuses precisely on two key texts from Sereni's late period: *Il sabato tedesco* and *Un posto di vacanza*.

KEYWORDS

Mirror; Time; Self-citation; Intertextuality; Narrative Literature; Petrarchism; Doubling.

Ivana Menna, Salvatore Francesco Lattarulo, *Lo specchio e il doppio. Analisi di due testi speculari di Vittorio Sereni su una traccia petrarchesca ("Il sabato tedesco" e "Un posto di vacanza")*, «inOpera», III, 4, luglio 2025, pp. 255-285.

DOI: 10.54103/inopera/29306

BIO-BIBLIOGRAFIE

Ivana Menna è dottoressa di ricerca presso l'Università di Roma Tor Vergata. Si occupa principalmente di poesia del Novecento italiano (con un focus particolare sui generi testuali extrapoe-tici praticati dagli autori). I suoi interessi includono le ricerche di filologia editoriale e d'autore sui documenti archivistici. Ha dedicato contributi critici a Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Antonia Pozzi e Milo De Angelis.

Salvatore Francesco Lattarulo è italiano presso il Dipartimento FLESS dell'Università degli Studi di Bari. Numerosi sono i suoi contributi sulla letteratura italiana del Novecento sia sul versante della narrativa che della lirica. Si è occupato in particolare della cosiddetta "linea lombarda", pubblicando alcuni saggi accademici su Sereni e Risi. Nell'ambito ristretto dei *poetic studies* ha editato inoltre lavori scientifici su Saba, Campana, Montale e Spaziani.

My glass shall not persuade me I am old
(William Shakespeare, sonetto XXII, v.1)

1. INTRODUZIONE¹

La letteratura è, come lo specchio, un moltiplicatore dei *realia*. In virtù della facoltà di riflettere la luce, l'ente in questione è, «nella sua esperienza concreta come nel suo impiego metaforico all'interno dei testi cardinali della cultura europea, poi divenuta occidentale e ora globale, l'autentica *porta dell'immagine*».² L'importanza di questo veicolo della rappresentazione è tale che «l'arte può porre lo specchio a emblema di sé stessa», farlo diventare una metafora della creazione artistica.³ Vittorio Sereni considera la scrittura alla stregua di una *speculazione*, sebbene di un tipo del tutto peculiare. Nel 1947, presentando la sua concezione della letteratura come *rispecchiamento*, egli scriveva: «Se l'idea di poesia che ogni poeta porta con sé fosse raffigurabile in uno specchio, noi vedremmo quello specchio assumere di volta in volta tutti i colori possibili, riflettere non un'immagine ma una battaglia di immagini».⁴ La sua visione estetica è opposta a quella di un'arte mimetica, ingenua e naturale, coerentemente con una formazione intellettuale influenzata dalla fenomenologia banfiana. Si tratta di un'arte che, nata dal «travaglio» e dall'esperienza, rimane quanto più può «aderente alla variegata e imprendibile complessità del reale»:⁵ quasi una visuale artistica di stampo eracliteo, nutrita dalla compresenza di *pòlemos* e *lògos*, dialettica e conflitto. Il dinamismo sotteso a una simile definizione – un aspetto che si mostra nella costante ricerca poetica e nella vocazione narrativa di Sereni – si fa poi evidente in *Stella variabile*. Per Pusterla, quella emanata dalla poesia dell'ultimo Sereni è «una luce in cammino, che non è ancora stata decifrata e addomesticata, e che per questo ci attrae, selvaggia e insinuante».⁶

Nello specchio del poeta, perciò, non c'è un'immagine fissa ma tanti fotogrammi sovrapposti che stentano ad affermarsi – le «iridi trascorrenti» di Montale (*Carnevale di Gerti*) renderebbero in parte l'idea. Lo specchio è un simbolo sia della coscienza (au-

¹ Il paragrafo 1. *Introduzione* è a cura di entrambi gli autori; il paragrafo 2. *Autocitazionismo e intertestualità nel "Sabato tedesco": la scrittura come meditazione allo specchio* è di Ivana Menna; il paragrafo 3. *Lo «specchio ora uniforme e immemore» di "Un posto di vacanza": il congedo estremo da un'immagine poetica?* è di Salvatore Francesco Lattarulo.

² ANDREA TAGLIAPETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia dell'immagine*, Donzelli, Roma 2023, p. 8. Per un'esplorazione capillare dei significati della metafora dello specchio nella storia dell'arte e della filosofia occidentale si rinvia a questa fondamentale monografia.

³ Ivi, p. 24.

⁴ VITTORIO SERENI, *Esperienza della poesia*, in Id., *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 2013, p. 582.

⁵ FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum», LXXIII, 3, settembre-dicembre 1999, p. 895.

⁶ FABIO PUSTERLA, *Prefazione*, in VITTORIO SERENI, *Stella variabile*, Einaudi, Torino 2010, p. IX (ed. or. Garzanti, Milano 1981).

toriflessione) sia dell'inganno (doppiezza). L'impiego di questa immagine in Sereni si segnala, nella produzione tarda, soprattutto nel *Sabato tedesco* (1980) e nella lirica *Addio Lugano bella* (1970), due testi, uno in prosa l'altro in versi, tra cui si apre un dialogo che coinvolge gli interventi critici e le traduzioni coevi. Parimenti, questo medesimo motivo conduttore lumeggia in *Un posto di vacanza*, la cui prima uscita autonoma, in edizione limitata, precede di appena un anno *Il sabato tedesco*. Il lungo poemetto in sette quadri (strofe o stanze) di *Stella variabile* sancisce ulteriori rapporti promiscui tra narratività e liricità, «un'alternanza tra poesia e prosa»⁷ assai indicativa di questa fase creativa. *Un posto di vacanza* segna oltretutto un momento zenitale all'interno del libro-capolinea di Sereni, non solo per esserne esattamente il centro gravitazionale (apre la terza delle cinque sezioni in cui è suddiviso) dell'architettura complessiva, ma anche per il suo fungere da capitale *summa* lirica in cui l'autore fa le viste di prendere commiato dal *topos* che qui si intende indagare.

2. AUTOCITAZIONISMO E INTERTESTUALITÀ NEL *SABATO TEDESCO*: LA SCRITTURA COME MEDITAZIONE ALLO SPECCHIO

Il «sentimento del tempo» – per dirlo con una formula ungarettiana –, tema petrarchesco per eccellenza, è protagonista del *Sabato tedesco*. Il motivo dello specchio sembra qui richiamare da vicino il libro III del *Secretum*. Nella comunicazione ticinese *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* (1974), in cui emergerebbe il vero filo rosso tra il racconto e la lirica, Sereni ne dà una lettura orientata *dalla parte di Francesco* rivisitando una più antica intuizione poetica. In *Addio Lugano bella*, la metafora è ripresa in chiave meta-poetica. Il nesso tra il testo su Petrarca e il componimento in questione è noto agli interpreti. La suggestione che qui l'ispiratrice a cui il poeta tende lo specchio (una figura che richiama Laura o l'alterità femminile) respinga la trasfigurazione poetica – vv. 3-4: «mi rinnega in effige, rifiuta | lo specchio di me (di noi che le tendo)» – con l'intento di «*vietare la riproduzione*»,⁸ negandosi alla trasformazione in immagine e oggetto di poesia, è messa tra parentesi, senza il proposito di vagliarla criticamente. Il percorso che si snoda tra questi

⁷ LAURA BARILE, *Sereni*, Palumbo, Milano 1994, p. 68.

⁸ L'espressione *vietare la riproduzione*, che Tagliapietra deriva dalla sua articolata interpretazione del dipinto *La reproduction interdite* di Magritte, significa «che l'uomo davanti allo specchio può conoscersi solo se sa dir no alla coazione meccanica del riflesso» (ANDREA TAGLIPIETRA, *La metafora dello specchio*, cit., pp. 26-27). L'interpretazione più convincente è quella di Barile, che, leggendo la poesia attraverso il brano degli *Immediati dintorni* intitolato *Infatuazioni* (1982), commenta così: «L'infatuazione è un termine etimologicamente legato alla fatuità, alla improvvisa obnubilazione della mente che lega una persona al fascino altri, a un'altra persona o a un volto altrui. Che qui è un "altro" che ha permeato di sé i luoghi dove si è svolta la storia d'amore, e che ora viene meno, si sottrae, "mi respinge, si distoglie, scompare", e allontanandosi porta via con sé anche quel paesaggio, del quale era "preannuncio, portatore, segnacolo". È analoga la situazione iniziale di *Addio Lugano bella* del 1970 [...]» (LAURA BARILE, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 181-182).

loci testuali, poetici e prosastici, evidenzia innanzitutto la fitta rete di relazioni anche orizzontali tra i distinti ambiti dell'opera di Sereni.

In lui l'idea del tempo e il tema della memoria, oggetto dell'ampio saggio raccolto nel recente volume che colleziona gli scritti sereniani di Mengaldo, registrano un cambiamento significativo con *Gli strumenti umani*. Il senso di questa novità risiederebbe nel fatto che a partire dal terzo libro di versi di Sereni tanto il passato quanto il presente «devono misurarsi severamente con un futuro che li schiaccia»⁹. L'io, mentre vive, trascinato nello scorrere del tempo inesorabilmente verso il futuro, è condannato alla «ripetizione dell'esistere» (*Il piatto piange*), cui si riduce la sua durata o la permanenza nella vita: la condizione senza sbocco del tempo immobile. Cioè, «[...] l'apertura, nichilistica o utopica, al futuro, non è possibile senza la concezione del nesso passato-presente non solo come continuità nutritiva ma, e ancor più, come ripetizione senza mutamento».¹⁰ È un fatto all'origine di quei *fenomeni di iterazione e specularità* in Sereni per cui «l'esperienza nuova non tanto si offre nella sua vergine novità, e per questa vale, quanto per le stratificazioni di passato che contiene, per il gioco di ritorni, rifrazioni e conferme tra presente e passato che propone».¹¹ La significazione dell'esperienza presente, dunque, consiste nel suo rimando al passato. Come ha riconosciuto Ungaretti – padre poetico di Sereni –,¹² la nozione della memoria acquisita dalla moderna civiltà letteraria europea è stata mutuata da Petrarca, che «segna una svolta epocale: da allora in poi il rapporto non sarà più fra l'uomo e l'eterno, ma tra la propria temporalità, il tempo della propria vita e la temporalità *tout court*».¹³ Parimenti «utopica» ma non nichilistica bensì «luttuosa» (in quanto è accertamento dell'assenza) è la concezione della memoria che Ungaretti assimila da Petrarca, un pensiero che contempla passato e futuro, però non abita il presente.¹⁴ «Lo splendore dell'amata, i verdi panni e le chiome aurate, non si danno [nel *Canzoniere*] se non come perdita e rammemorazione, come memoria di ciò che non è più: anche nella sezione 'in vita'».¹⁵ E Petrarca, in controtendenza col gusto e la sensibilità della lirica cortese, «si rappresenta come l'isolata eccezione nella sua età che aveva meditato, dei

⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 55.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 101. Sulla nozione generale di tempo in Sereni potrebbe aver influito a partire dal 1941 anche l'opera proustiana: cfr. ANDREA CORTELLESSA, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e "un certo Proust"*, «il verri», LII, 34, 2007, pp. 30-44 (e relativa bibliografia).

¹² Cfr. VITTORIO SERENI, *In morte di Ungaretti*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 657.

¹³ ANTONIO SACCONI, *Tempo e assenza. Sul petrarchismo di Ungaretti*, in GIUSEPPE SAVOCA (a cura di), *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Olschki, Firenze 2005, p. 52.

¹⁴ GUIDO GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 148-149, citato da ANTONIO SACCONI, *Tempo e assenza. Sul petrarchismo di Ungaretti*, in GIUSEPPE SAVOCA (a cura di), *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo*, cit., p. 50.

¹⁵ SABRINA STROPPA, *Senectus e meditazione allo specchio: su Rvf 361*, «Petrarchesca», 2, 2014, p. 119.

classici, l'insegnamento relativo alla brevità della vita, alla fugacità del tempo impercettibile, e di fatto non percepita dall'uomo (*de 'inestimabili' fuga temporis*), che conduce bruscamente alla vecchiaia».¹⁶ Lo strumento funzionale nei sonetti 168 e 361 alla cognizione della linearità del tempo fisico e della sua inesorabile fuga da parte della coscienza percipiente è lo specchio.¹⁷ Nel primo, in cui lo specchio è il simbolo di una duplicità che mostra un'apparenza di fatto ingannevole, «la frequenza con cui l'Io si guardava allo specchio e si vedeva invecchiare [...] si congiungeva a una percezione del tempo come disponibile a ogni indefinito prolungamento, in assenza di una decisione irreversibile del soggetto»;¹⁸ invece nel secondo, che si inserisce fra i testi della sequenza conclusiva o del *pentimento*, con la visione allo specchio si attua un improvviso risveglio del soggetto poetico dal sonno della coscienza (v. 8: «d'un lungo e grave sonno mi risveglio») in quanto la risoluzione non è più differibile *ad libitum*.

Il Tempo sovrano è il nucleo tematico ordinatore, dichiarato dai versi di Di Giacomo in epigrafe,¹⁹ del *Sabato tedesco*, che si apre con una *meditazione allo specchio*:

Il piacere sottile della defezione, il piacere che libera da un incantesimo o da un amore malefico, mi ha portato sin qui, migliaia di chilometri distante dalla città di F. inseguendo l'estate dal suo punto di caduta.

Al chiarore incerto di prima mattina dalla gelida profondità dello specchio di una stanza d'albergo si fa strada contro il mio volto supposto il mio volto vero, la faccia che avrò tra qualche anno e che mi sta raggiungendo alla chetichella, a mia insaputa fino a poche ore fa. Di pari passo un pensiero in cui mi ero riconosciuto e compiaciuto per tanto tempo (*questo lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose, questa riunione che vuole il tu tra i presenti*) sta invecchiando con me – oggi che tutti ci diamo del tu chiamandoci per nome non appena conosciuti.²⁰

L'incipit del *Sabato tedesco* può essere messo in relazione con quanto si legge nel carteggio con Fortini (da cui Sereni importa, del resto, un lacerto epistolare, ossia due versi isolati di una poesia incompiuta che incorpora nel testo senza alcuna marcatura grafica:

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A tal proposito si ricordi anche lo specchio del *Trionfo del tempo*, vv. 55-60: «Segui' già le speranze e 'l van desio, | or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio | ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio, || e quanto posso al fine m'apparecchio, | pensando al breve viver mio, nel quale | stamani era un fanciullo e or son vecchio».

¹⁸ SABRINA STROPPA, *Senectus e meditazione allo specchio: su Rvf 361*, cit., p. 135.

¹⁹ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 751 (esergo): «se fece 'na resella, e, zitto zitto | – Sogno o' Tiempo... – dicette»; nella Biblioteca privata conservata presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino è presente la seguente edizione appartenuta al poeta: SALVATORE DI GIACOMO, *Poesie. Raccolta completa con note e glossario*, seconda edizione accresciuta, Riccardo Ricciardi, Napoli 1909 (la poesia da cui è tratta la citazione è alle pp. 400-401).

²⁰ *Ibidem*.

«ma questi sono tempi roditori | e torna presto in enfasi la carità»):²¹ il desiderio e l'urgenza di dare un seguito a *L'opzione* avevano portato Sereni a ritornare coattivamente sui luoghi del racconto per trovare, nell'atmosfera ispiratrice della Fiera di Francoforte, l'abbrivio per continuare il discorso interrotto nel '64, eppure il meccanismo che dà avvio al secondo tempo dell'*Opzione* si mette in moto in una diversa ambientazione, dopo che la voce narrante si è posta in un punto defilato e lontano che consente di pensare alla *kermesse* da un'altra prospettiva.²² La composizione del *Sabato tedesco* (1975-1979), coincide con una stagione della vita prossima alla *senectus*. La narrazione ha inizio in una città che si trova più a oriente, perciò, seguendo il moto apparente del sole per tornare a ovest, il viaggiatore incalza il tramonto dell'estate, la sua parabola che volge alla fine. La predilezione sereniana per l'estate, metafora dell'età biologica materna, qui si connette alla pratica della traduzione: il «sintagma “inseguendo l'estate dal suo punto di caduta”» è «una variazione del “cadere dell'estate” apollinairiano, direttamente citato più sotto».²³ *Poiché la vita fugge* e la vecchiaia sopraggiunge inavvertita, il tempo è quale un ladro che opera senza sosta (Shakespeare, *The Comedie of Errors*, IV, ii, 59-60: «time comes stealing on by night and day»):²⁴ al risveglio, la visione allo specchio innesca nel narratore del *Sabato tedesco* la presa di coscienza sull'evidenza del trascorrere del tempo. Lo specchio qui non restituisce l'apparenza che già si possiede, ma il riflesso del sembiante postumo, l'aspetto che si avrà alla fine o quello con cui si immagina che si sarà ricordati. La meditazione allo specchio è, dunque, una *meditatio mortis*: poiché *continue morimur* (Petrarca, *Fam.*, xxiv, i, 27), lo specchio mostra gli effetti tangibili del fluire impercettibile del tempo che la fissità impedisce di esperire restituendo un volto di colpo invecchiato e la ventura morte. La proiezione nel futuro è raccordata al motivo funebre con le stesse modalità dell'agnizione del «volto estremo» degli amici nella prosa *Discorso di Capodanno*, edita in «Campo di Marte» il 1° gennaio 1939, secon-

²¹ Cfr. FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio. 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024, p. 286 (lettera di Sereni a Fortini datata 15 settembre 1975).

²² Ivi, p. 297 (lettera di Sereni a Fortini datata 9 ottobre 1977): «Forse andrò a Francoforte per due giorni. [...] Sono anni che vado a cercarvi il piccolo scatto senza il quale non mi è possibile dare il seguito all'*Opzione*. Forse è solo una fissazione su cui è vano accanirsi e chissà che il fatto risolutore non debba venire dal non andarci».

²³ LAURA BARILE, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» nel «Sabato tedesco»*, in GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), «In questo mezzo sonno». *Vittorio Sereni, la poesia e dintorni*, Marsilio, Venezia 2017, p. 230.

²⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *The new Oxford Shakespeare. The complete works*, critical reference edition, edited by Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, vol. 2, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 1829. Cfr. la versione di François-Victor Hugo, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Oeuvres complètes*, trad. de François-Victor Hugo, tome XIV, *Les Farces*, Librairie Pagnerre, Paris 1873, p. 242: «le temps marche nuit et jour à la dérobée»; Montale traduce direttamente da Hugo la locuzione avverbiale *à la dérobée* con l'analogia «alla cheticchella»: cfr. *La commedia degli errori* (trad. di Eugenio Montale), in WILLIAM SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, vol. 1, Firenze, Sansoni 1964, p. 162.

do un precetto ispirato alla sapienza dei poeti classici per cui ogni giorno dato può essere il supremo.²⁵ È stata messa in rilievo «la natura dantescamente infera del brano del *Sabato tedesco*»,²⁶ in cui il protagonista scende nel sottosuolo metropolitano dove le comparse sono sospettate di non essere figure viventi ma «gente morta» – o, viceversa, «morto e sepolto» è il narratore, un fantasma del passato tra vive presenze.²⁷ Un precedente in cui l'immagine riflessa simboleggia, invece, il ritorno del passato è nel Montale di *Cigola la carrucola del pozzo* («Trema un ricordo nel ricolmo secchio», v. 3), un testo con il quale il passo sereniano menzionato può porsi in relazione per l'analogia provenienza della visione dal fondo, trattandosi in entrambi i casi di un *volto* remoto che viene a galla, che risale alla superficie da lontane profondità. Lo specchio della camera d'albergo è, come il pozzo montaliano, il luogo di un'apparizione inquietante, perché «entra in gioco lo sdoppiamento dell'immagine»²⁸ dell'uomo che si guarda. In un caso emerge dal fondo un ricordo perduto del passato (Montale),²⁹ nell'altro si approssima l'immagine di sé invecchiata, che è presentimento del futuro (Sereni). L'uomo apparso nello specchio, che sta teleologicamente alla fine, introduce altre immagini di sdoppiamento e scissione. Si può considerare tale, *in primis*, l'autocitazione da *Arie del '53-'55* (composta in carattere corsivo), commentata in modo da richiamare l'attenzione sullo scarto temporale intercorso tramite una proposizione che la riguarda in un tempo successivo alla sua prima messa a testo. Le parole riportate, in cui lo scrittore si rispecchia, ingenerano una meditazione sui cambiamenti del contesto esteriore. La percezione degli eventi nel tempo è soggettiva e non ordinata in una serie secondo una relazione di anteriorità o posteriorità rispetto a un termine fisso che determina la direzione cronologica non reversibile da un estremo all'altro; piuttosto il passato è compreso nel presente (come memoria), a sua volta già comprensivo del futuro (come anticipazione). Il

²⁵ Ora in GIAN ANTONIO MANZI, *Lettere a Carlo Bo e scritti di letteratura*, a cura di Matteo Mario Vecchio, con due testi di Carlo Bo e di Vittorio Sereni, Le Cariti, Firenze 2015, p. 174: «Accadde in altri casi – mai però quando si sarebbe voluto – di vedervi davvero riuniti tutti quanti e di scoprirvi, nel riso e nella leggera eccitazione di quando si fa festa, il vostro volto estremo, quello della più profonda consuetudine, che balena assenze, che ci riporta sulle ombre dei morti». La natura funerea dell'occasione, una ricorrenza, è confermata dall'allusione alla scomparsa degli affetti che si trova in questo brano (probabilmente con riferimento al suicidio di Manzi e Pozzi: GRAZIELLA BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Ancora, Milano 2012, pp. 298-299: «Aveva lasciato tre messaggi [...]. Nel primo di questi scritti si legge: "Addio, Vittorio, caro – mio caro fratello – ti ricorderai di me insieme con Manzi"»).

²⁶ LUCA BRAGAJA, *Luce di stelle spente. Vittorio Sereni e le radici della poesia*, Pensa MultiMedia, Lecce 2024, p. 493 nota.

²⁷ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 767.

²⁸ TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, Carocci, Roma 2003, pp. 143-144 (ed. or. ivi, 2001).

²⁹ EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Mondadori, Milano 2013, p. 107.

termine, quindi, si caricherebbe di un significato filosofico debitore alla *distentio animae* agostiniana (più avanti effettivamente entra in scena il filosofo sotto forma di personaggio-interlocutore).³⁰ L'autocitazione estrapolata dal testo degli *Immediati dintorni* non dà inizio a una palinodia, ma evoca soltanto «un tema invecchiato, è il commento al se stesso di allora di questa specie di Krapp che riascolta i suoi vecchi nastri registrati, ne *L'ultimo nastro di Krapp* beckettiano: anzi un tema oggi scaduto, oggi che tutti si danno del tu».³¹ Il desiderio di comunione di cui trattava il brano citato, in cui Sereni vagheggiava nella fantasia una «festa», cioè una sintonia collettiva e al tempo stesso una penetrazione, l'impressione prolungata, ma destinata a non durare, di una corrispondenza biunivoca tra singole entità, necessita sempre che vi partecipi qualcuno a cui dare del *tu*, una presenza umana, che vi sia una storia riferita al *tu*, il destinatario assoluto della comunicazione («Dico *te* e non so di chi parlo e con chi parlo, certo parlo per approssimazione, solo perché la terra si è commossa e abbiamo avuto in comune quei pochi attimi di dormiveglia tremante»).³² Parlando del *Sabato tedesco*, Sereni definisce la festa «un'idea di omogeneità, di armonia, di accoglienza accomunante e solidale».³³ Si crea pertanto nel *Sabato tedesco* la coppia di termini semanticamente solidali «festa» e «bellezza», siccome la seconda può essere ravvisata «nella forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' dovunque».³⁴ Il passaggio da forma collettiva a singolativa, «la *reductio ad unum*, come dice Sereni, anzi *ad unam*», per cui *Arie del'53-'55* sarebbe «un vero e proprio incunabolo del *Sabato tedesco*»,³⁵ è ciò che avviene in entrambi i testi. La connotazione erotica che si unisce al contenuto denotativo, cioè il contatto la moltitudine, implicata dall'accostamento tra «folla» e «femmina» nel *Sabato tedesco* (con tutto ciò che comporta la distinzione semantica tra i termini *donna* e *femmina*),³⁶ in *Arie del'53-'55* era significata dal «bacio» e dall'«amplesso», una metafora fortemente realistica della fusione menzionata. Nel componimento montaliano comparato con questa prosa di Sereni pure si ha un gesto di approssimarsi somigliante quasi a un bacio narcisico, un tentativo

³⁰ LAURA BARILE, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» nel “Sabato tedesco”*, cit., p. 229.

³¹ Ivi, p. 230.

³² VITTORIO SERENI, *Arie del '53-'55*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 597.

³³ GIANFRANCO FERRETTI, *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente, sul passato, sul lavoro*, «Rinascita», 42, 24 ottobre 1980, p. 40 (citato da GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. 461-462).

³⁴ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 768. Cfr. la voce *Festa* in LUCA LENZINI, *Field notes. Per un lessico di Sereni*, in ID. *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 103-138.

³⁵ LAURA BARILE, *Polifonia e poesia*, cit., pp. 247 e 248.

³⁶ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 771: «È la folla, senhor, – dice l'amico portoghese – folta di tutto l'imprevisto, di tutto il caso, accorrente a tutti gli incontri, divinazione di un domani avventuroso. Eh sì – dico io – la folla, che indubbiamente è femmina».

impossibile come l'amore tra Narciso e la fonte: «Accosto il volto a evanescenti labbri: | si deforma il passato, si fa vecchio, | appartiene ad un altro» (*Cigola la carrucola del pozzo*, vv. 5-7).³⁷ Lo specchio è, infatti, il mezzo atto a trasformare il soggetto che si guarda nell'oggetto dello sguardo; quindi, attraverso lo specchio il soggetto conosce sé stesso, costruendo la propria identità.³⁸ L'osservatore, che si identifica con l'immagine riflessa, percepisce la continuità del proprio essere nel tempo, sebbene la figura che contempla si modifichi costantemente. Ma uno sguardo allo specchio è sufficiente per vedersi diversi e credere di essere altri. Prendendo come riferimento l'edizione originale del 1980, nella quale i due racconti sono saldati insieme, «la stessa struttura bimembra del *Sabato tedesco* viene letta nel senso di una figura del trascorrere che sarebbe tipica del bagaglio espressivo del pensiero fenomenologico»;³⁹ si può ravvisare in questa configurazione anche un'idea di specularità, siccome al racconto dell'azione in presa diretta della prima parte si unisce la narrazione a distanza della seconda, e «alla voce subentra, definitiva la scrittura».⁴⁰ Nel *Sabato tedesco* sulla superficie riflettente appare in tutta la sua realtà l'intima verità del corpo che vede l'età avanzare, come in *Rvf* 168. Persino gli atti del passato, i ricordi custoditi, i contenuti di coscienza, i pensieri formati e le parole che li esprimono patiscono i segni e le ingiurie del tempo, così come una chioma incanutita è indizio della vecchiaia incipiente; l'animo, invece, non muta – alla maniera di Petrarca: «Io amai sempre, et amo forte ancora» (*Rvf* 85, 1).

Il personaggio di Agostino interviene, proprio come nel *Secretum*, con un atto d'accusa («Sei ridotto male») per intentare un processo inquisitorio contro il poeta, il quale sembrerebbe condividere con la personalità di Petrarca il tratto dell'accidia («mentre per il resto almeno un poco di curiosità non guasterebbe – e invece sbandi di giorno in giorno in rimozioni colpevoli o affondi nell'indifferenza e addirittura in una cecità agghiacciante»).⁴¹ Le parole con cui Agostino in *Secretum* III – dopo averlo apostrofato con *caecus* («O cece») – rimprovera Francesco per essersi interessato solo a cose che «*nec quietare noverint nec permanere valeant in finem, et crebris motibus quem demulcere pollicantur*

³⁷ TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 143: «La “visione”, volto evanescente che viene dal basso e vi ritorna è appena si cerca di toccarla, è l'immagine che si genera dal “fondo del testo” [...] ma forse è preferibile parlare di “Narciso e Euridice”, se si riflette sul fatto che il *medium* dell'acqua-specchio non è indifferente per operare uno spostamento della prospettiva mitologica. [...] Anche il bacio, a ben vedere, è un particolare che rimanda al mito di Narciso più che a quello di Euridice [...]».

³⁸ Lacan, per esempio, ha parlato di uno *stadio dello specchio* nello sviluppo della nozione di *io*: cfr. JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, vol. I, Einaudi, Torino 2002, pp. 87-94 (ed. or. Seuil, Paris 1966, pp. 89-97).

³⁹ MARCELLO CICCUTO, *Sereni, «Corrente» e il pensiero materiato in immagini*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2009, p. 14.

⁴⁰ FRANCO BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: “Il sabato tedesco” di Vittorio Sereni*, in VITTORE PISANI et al., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Giardini, Pisa 1983, p. 1034.

⁴¹ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 768.

excrucient» (140)⁴² e per essere stato «*negligenter incuriosus in reliquis»* (158)⁴³ consuonano con quelle dell’«Agostino laico» che incalza l’io narrante del *Sabato tedesco*. Dal Bianco ha opinato che, mancando il riscontro puntuale di citazioni petrarchesche significative e certe (esibite o travestite), quello di Sereni sia principalmente «un petrarchismo caratteriale, di indole prima che letterario».⁴⁴ La presenza di Petrarca si esplica manifestamente, invece, nella «forma interna della sua poesia».⁴⁵ Così, le coincidenze tematiche non sono soltanto frutto della memoria letteraria, quanto piuttosto risultano ascrivibili a una *forma mentis* somigliante: la «colpa ha [...] l’effetto di produrre situazioni processuali in entrambi», osserva Dal Bianco (facendo l’esempio del *Secretum* per l’uno e della lirica *Un sogno* per l’altro).⁴⁶ Si può considerare Francesco anche un personaggio autobiografico che compie un processo di autoanalisi per mezzo del suo maestro – oppure attraverso il dialogo con Laura, come sostiene Stroppa, la quale nota che in una serie di sonetti del *Canzoniere* il colloquio con la donna ha caratteristiche del tutto simili a quelle attribuite nel *De Remediis* ai «*sapientum hominum crebra colloquia*».⁴⁷ Infatti, il *Secretum* stesso, se si dà credito all’ipotesi di revisione della cronologia compositiva di Rico, avvalorata da numerosi indizi di ordine interno ed esterno, non è da intendersi integralmente come un perfetto *sermo de conversione*, in quanto «l’ipotesi di stratificazione nega questa totalizzante finalità d’intenti, [...] facendo del dialogo una sorta di ‘doppio’ ideologico-morale di problemi e scelte ben altrettanto reali e motivati fuori di esso, nella vita di Petrarca».⁴⁸ Ma non solo: «Il libro intero delle rime petrarchesche è una macchina di pensieri, una ininterrotta registrazione di meditazioni pluridecennali (“monotonia intensa di molteplicità”, la descriveva Zanzotto, “progressione alludente sempre al ripetere al riandare” [...]»⁴⁹

⁴² FRANCESCO PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, edizione commentata bilingue, Mursia, Milano 2017, p. 211 (ed. or. ivi, 1992): «Cieco che sei! Ancora non capisci quale gran follia sia il sottomettere così l’animo alle cose mortali, le quali, mentre l'accendono con le fiamme del desiderio, *non sanno poi quietarlo né sono capaci di durare fino alla fine, e lo torturano con continui sussulti proprio quando promettono di rasserenarlo*» (trad. di Enrico Fenzi, corsivo aggiunto).

⁴³ Ivi, p. 227: «C’è pazzia più grande? Temendo che potessero asciugarsi [le lacrime], ti sei minuziosamente preoccupato di tutto quello che potesse provocarle e *per il resto sei stato negligente e distratto*» (trad. di Enrico Fenzi, corsivo mio).

⁴⁴ STEFANO DAL BIANCO, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in ANDREA CORTELESSA (a cura di), *Un’altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2004, p. 188.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 189.

⁴⁷ SABRINA STROPPA, *Senectus e meditazione allo specchio*, cit., p. 131.

⁴⁸ FRANCESCO PETRARCA, *Secretum*, cit., p. 17. Cfr. FRANCISCO RICO, *Sobre la cronología del “Secretum”: las viejas leyendas y el fantasma nuevo de un lapsus bíblico*, «*Studi petrarcheschi*», 1, 1984, pp. 51-102; ID., *Vida u ombrá de Petrarca. 1. Lectura del “Secretum”*, Antenore, Padova 1974; ID., *Precisazioni di cronología petrarchesca: le “Familiares” VIII ii-v, e i rifacimenti del «Secretum»*, «*Giornale storico della letteratura italiana*», CLV, 4, 1978, pp. 481-525; ID., *El Secretum de Petrarca: composición y cronología*, «*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*», 30, 1963-1964, pp. 105-130.

⁴⁹ SABRINA STROPPA, *Senectus e meditazione allo specchio*, cit., p. 124 (la citazione interna proviene

– parole, quelle di Zanzotto, che suggeriscono vieppiù una consonanza con la poesia di Sereni. Tuttavia, sembra porre la questione della possibile funzione di modello del *Secre-
tum* rispetto al passo esaminato del *Sabato tedesco*, in aggiunta a quello di Montaigne già individuato da Barile,⁵⁰ anche il *tema del comune invecchiamento*,⁵¹ l'argomento autoconsolatorio con cui nel libro terzo (184) Francesco reagisce al consiglio salutare di Agostino di affidarsi allo specchio per risolversi a cambiare vita, meditando sulla vecchiaia e sulla brevità dell'esistenza:

A: [...] Memento quid in *Questionibus naturalibus* scriptum est. Ad hoc enim «inven-
ta sunt specula, ut homo ipse se nosceret. Multi ex hoc consecuti sunt primo quidem
sui notitiam; deinde etiam consilium aliquod: [...] senex ut cum canis indecora de-
poneret, et de morte aliquid cogitaret».

F: Memini semper, ex quo primum legi. Memoratu enim digna res est sanumque
consilium.

A: Quid vel legisse vel meminisse profuit? Excusabilius erat ignorantie clipeum
posse pretendere. Nonne enim pudet hoc scienti canos nil mutationis attulisse?

F: Pudet, piget et penitet, sed ultra non valeo. Scis autem quid hic michi solatii est?
Quod illa mecum senescit.

A: Ricordati che cosa c'è scritto nelle *Questioni naturali*: «gli specchi sono stati inventati affinché l'uomo potesse conoscersi da se stesso. Molti ne hanno ricavato a tutta prima una qualche conoscenza di sé, e poi qualche suggerimento: [...] il vecchio, a smettere quanto più non conviene ai capelli bianchi a pensare un po' alla morte».

F: Da quando l'ho letto la prima volta, me ne sono sempre ricordato, perché è davvero una cosa che va ricordata, ed è un consiglio sano.

A: A cosa ti è servito averlo letto e averlo ricordato? Se tu avessi potuto mettere avanti l'alibi dell'ignoranza, saresti stato più scusabile. Non ti vergogni che i capelli bianchi non abbiano indotto alcun mutamento in chi queste cose le sapeva?

da ANDREA ZANZOTTO, *Petrarca tra il palazzo e la cameretta*, in ID., *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano 2001, p. 265).

⁵⁰ LAURA BARILE, *Polifonia e poesia*, cit., p. 244: «È questo uno dei possibili modelli per il *Sabato tedesco*? Forse sì, pensando alla bandella di quarta di *Stella variabile* 2, che termina con una citazione di Montaigne dove si trova il lemma “imprendibile”, attributo della bellezza di Nefertiti: “La natura che alletta e dissuade. | La bellezza onnipresente e imprendibile. | Il mondo degli uomini che si propone al giudizio e si sottrae, e mai passa in giudicato. | ‘La vita fluttuante e mutevole’ (Montaigne)”».

⁵¹ La definizione è mutuata da Stroppa (su *Rvf* 168, 9-14): è detto così «l'illusorio *solatium* dell'invecchiamento di madonna, ricordato anch'esso nel terzo libro» (SABRINA STROPPA, *Senectus e medita-
zione allo specchio*, cit., p. 120).

F: Me ne vergogno, ne soffro e me ne pento. Ma non riesco ad andare oltre. Sai che c'è che mi conforta? Che lei invecchia con me.⁵²

Il protagonista del *Sabato tedesco* non cede punto alle argomentazioni del proprio Agostino e non ritratta, bensì obietta e controbatte: «se il suo stile è a sbalzi e singhiozzi, è la realtà che è “sussultoria”. Anzi aggiunge che ciò che davvero lo preoccupa è semmai la “qualità del suo respiro”».⁵³

Non mi farò, non ti farò il torto, Agostino, di mentire affermando che soffro essenzialmente di questo, preoccupato come sono dei miei cali di tensione e della qualità del respiro. Ma dimmi allora quando e dove nel mondo tale qualità si manifesta in modo davvero lampante e soprattutto continuo, se non sia invece rintracciabile tra i barlumi di qualche solitudine eccitata che se appena si elettrizza tende a farsi accogliente, accomunante e solidale; che reclama presenze e convivenze o anche solo le immagina, sicché una battuta, uno scoppio d’allegria, uno sguardo d’intesa, una stretta di mano agiscono sulla casualità e la trasformano in necessità ed evidenza, aprono cunicoli, camminamenti, vie d’accesso dall’euforia alla gioia [...]. Momenti, indizi di uno stato cui si vorrebbe dare un nome, se tutti i nomi disponibili – convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione... – non ne dicessero l’improbabilità col loro suono di abuso. Non rimane che questo: la festa.⁵⁴

Il vizio, la debolezza o il male da cui egli ammette, di buon grado, di essere afflitto appartiene a un’altra specie, e la crisi non determina un proposito di mutare diverso da quello di riaversi e ritrovare il sé stesso della pienezza vitale. Nel vivere precariamente – si potrebbe dire nel vivere da poeta – si celano i salti o le discontinuità capaci di trasformare le molecole inerti in particelle cariche che per un attimo si attraggono. Pertanto, «quell’aprir strade e camminamenti – la forma del *tunnel*, *cunicolo* o *labirinto* è inerente ai processi carsici in cui l’inconscio è chiamato a collaborare con la memoria e l’oblio – è a sua volta in relazione con la poesia e con l’arte in genere», come scrive Lenzini, che, concorde con Barile, attribuisce alla scrittura il ruolo di suscitare in Sereni «l’inversione di senso»⁵⁵ imprevedibile dal negativo al positivo (ciò che Barile chiama, con un’espressione coniata dal poeta luinese per Caproni, «il palpito contrario» che risale dal profondo).⁵⁶ Tale Agostino è dunque una figura di sdoppiamento, un antagonista dell’io che complica la cosiddetta «faccenda dei doppiioni», i «duplicati guizzanti dai realmente esistenti e noti» di cui parla il protagoni-

⁵² FRANCESCO PETRARCA, *Secretum*, cit., pp. 252-253 (trad. di Enrico Fenzi).

⁵³ LAURA BARILE, *Polifonia e poesia*, cit., p. 244.

⁵⁴ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 769.

⁵⁵ LUCA LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 106. Lenzini si riferisce alla possibilità teorica «della sempre contraddetta gioia», che fa idealmente da contrappeso alla negatività del presente (cfr. *Le ceneri*, da *Gli strumenti umani*).

⁵⁶ LAURA BARILE, *Polifonia e poesia*, cit., p. 249. Cfr. VITTORIO SERENI, *Giorgio Caproni*, in GIORGIO DEVOTO, STEFANO VERDINO (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, p. 269.

sta, comprendendo sotto questa definizione «identità realmente incontrate nella vita» che vengono moltiplicate dalla scrittura di finzione, compaiono, si muovono e agiscono sulla pagina in quella realtà di secondo grado che è l'opera.⁵⁷ Anche l'io è uno di questi doppi, un «doppio» di sé stesso, e il ripetersi sostanzialmente identico di anno in anno della manifestazione fieristica non fa che aumentare il senso di straniamento e di *déjà vu*.

Nella comunicazione *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, tenuta alla Biblioteca cantonale di Lugano il 7 maggio 1974, Sereni ricorda *Secretum III* riferendosi proprio al dialogo in cui Francesco resiste alle ragioni di Agostino che vorrebbe costringerlo a ricusare le due passioni da cui è avvinto, «*Amor et gloria*», l'amore per Laura e la brama di onori, per condurlo al ravvedimento:

Su un punto in particolare, nei dialoghi del *Secretum* con sant'Agostino, Francesco non concede granché al suo interlocutore: sulle «due catene» che lo trattengono nel carcere terreno: Laura e il desiderio di gloria. Quest'ultimo non esiterei a identificarlo senz'altro con la poesia. Qui non siamo di fronte a un altro dualismo, ma caso mai a un sottile rapporto dialettico sul quale vorrei fermarmi un istante.

Non appena un'opera, grande o piccola che sia, prende corpo davanti al suo responsabile e fino a quando questi serbi l'illusione di un'udienza e di un destinatario, o di un interlocutore, non è raro che un colloquio s'instauri invece e si svolga tra autore e opera stessa. [...] Non di rado, accostandosi ad altri, è portato ad attribuire loro la nozione di tali presupposti, a ritenerli coinvolti, consapevolmente partecipi, nella propria vicenda. Se poi si tratta di qualcuno che ha avuto una parte nella sua esistenza e, più, nella trasposizione che egli ne ha dato in pagine scritte, è facilmente indotto a uno scambio tra la persona e l'immagine che se ne è fatta: non diversamente da quanto gli è avvenuto di fare, sotto l'impulso dell'opera, tra sé e l'immagine che di sé si è nel frattempo formato e che non è ancora, non ha ancora niente a che fare con quello che si dice comunemente il personaggio, più o meno pubblico.⁵⁸

L'amore per Laura, una figura reale per Sereni, alimenta l'ambizione poetica petrarchesca in quanto mezzo per cingersi del beneamato alloro, ma, al contempo, trasforma la donna in una creatura idealizzata, coincidente con un prodotto dell'attività fantasmatica del soggetto lirico, con un surrogato di quella in carne e ossa: un idolo da adorare. Il Lucinense, da poeta consapevole, fa emergere i termini del rapporto di Petrarca con la poesia; tuttavia, sembra avere assimilato la lezione dell'Aretino non meno di quella di Banfi, che, al contrario, valorizzava la responsabilità dello scrittore nei confronti della vita in luogo di quella nei riguardi dell'arte, siccome riconosce in sé i rischi del potenziale perdurare di un moderno «petrarchismo»⁵⁹ latente e di un automatismo:

⁵⁷ VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 755 e 760.

⁵⁸ ID., *Petrarca nella sua finzione*, in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 929-930.

⁵⁹ Cfr. DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, Mondadori, Milano 1995, p. 438 (cartolina postale a Gaetano Arcangeli datata 7 gennaio [1946]).

L'insigne impresa stilistica che risulta dal procedimento riduttivo del Petrarca [...] può averci indicato la strada per cui attimi della nostra esistenza, del nostro vissuto, si fanno memorabili; e, almeno ai nostri occhi, memorabili in concreto. Ma basta adagiarsi in questa fiducia, in questa giustificazione ed ecco il procedimento impoverirsi a meccanismo ripetitivo; lo sguardo minacciato di cecità; l'orizzonte stesso chiudersi, raggelarsi; l'arco d'esperienza ridursi a sempre più illusori sussulti in un ambito di progressiva aridità.⁶⁰

Petrarchismo e antipetrarchismo coesistono in Sereni («Vorrei dire, semplicisticamente, che un Petrarca e un antipetrarca coesistono in noi a ennesima conferma dell'antico dissidio, o dello sdoppiamento, che era nel poeta»),⁶¹ al punto che «tali ascendenze potrebbero addirittura costituire una delle ragioni profonde della coerenza di ricerca sottesa a tutta l'evoluzione stilistica sereniana».⁶² Onde superare quella che a lui pareva una possibilità troppo limitante, come afferma in più luoghi (in particolare, nel *Silenzio creativo* e in *Un'idea per il Furioso*),⁶³ Sereni ha oltrepassato la tradizione lirica petrarchesca fino a divenire uno dei maggiori innovatori novecenteschi della lingua poetica. Tuttavia, per Isella la linea petrarchesca non viene mai meno oppure ha uno svolgimento sottotraccia.⁶⁴ «Così, ogni ribellione al petrarchismo, ogni coup de dés lanciato anche contro Petrarca, riconduce più che mai a lui, all'oltranzismo della sua operazione».⁶⁵ L'Aretino è il poeta del «dissidio» interiore e della conflittualità non pacificata. Attraverso il suo esempio (*Secretum III*, 156: «*Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cunta tibi provenerant, aliam factam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberet materiam semper immortalium lacrimarum?*»)⁶⁶ Sereni illustra la propria concezione della letteratura secondo la metafora dello specchio, che risale almeno agli anni del *Diario d'Algeria* (si ricordi, a tal proposito, *Esperienza della poesia*). Il poeta suscita un mondo di immagini per rispecchiarvisi e innamorarsene, ma in questa infatuazione è insito un potenziale risvolto narcisistico. L'immagine riprodotta dallo specchio è una copia dell'originale, come il «nome che non è | la cosa ma la imita soltanto» (*Un posto di vacanza*, VI, vv. 20-21). L'artificio dello specchio ha l'effetto di deviare il desiderio, e pertanto la Laura della poesia di Petrarca non è l'*imago Dei* che si vorrebbe:

⁶⁰ VITTORIO SERENI, *Petrarca nella sua finzione*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 936.

⁶¹ Ivi, p. 937.

⁶² FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2010, p. 175.

⁶³ VITTORIO SERENI, *Un'idea per il Furioso*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 937-942.

⁶⁴ Cfr. DANTEISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 263-277.

⁶⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, cit., p. 262. È di parere contrario Russo, per cui Sereni costituisce un'eccezione rispetto alla tendenza, dominante nella lirica novecentesca, della negazione della linea petrarchesca: cfr. PIETRO RUSSO, *La memoria e lo specchio. Parole di Petrarca nella poesia di Sereni*, Bonanno, Acireale-Roma 2013 (in particolare, p. 31).

⁶⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Secretum*, cit., p. 227: «E poi, non bastandoti di veder dal vivo l'immagine di chi ti aveva procurato tutto ciò, te ne sei fatto fare una dipinta dal genio di un famoso artista, sì da poterla portare sempre con te ed avere sempre occasione di infinite lacrime» (trad. di Fenzi).

Laura è il suo specchio e insieme lo specchio del creato. In luogo dell'irreale e semplicistico: «Amami come io ti amo», Francesco, con la presunzione e l'egocentrismo anche inconscio del poeta che sempre vorrebbe essere visto presente nell'uomo, sembra dire a Laura: «Amati come io ti amo». Cioè riconosciti, specchiati nella rappresentazione che io faccio di te e di noi due insieme, condividine l'estasi o la febbre, sentiti accresciuta di quanto io ti accresco.

Al cospetto dello specchio che è Laura, Petrarca ha lavorato a formare la propria immagine. È a questa che parla nel parlare con Laura.⁶⁷

«Le parole del discorso del 1974 costituiscono [...] il miglior commento possibile per l'attacco [...] della poesia di quattro anni prima, *Addio Lugano bella*, vv. 3-4: “[...] ri-fiuta | lo specchio di me (di noi) che le tendo».⁶⁸ Infatti, «il quarto libro è l'unico che si pone a posteriori rispetto alla testimonianza luganese del 1974» (esce nel '74 anche *Ritorno Sopramonte* con gli *Appunti del traduttore*)⁶⁹ – il che non varrebbe soltanto per *Stella variabile* ma anche per *Il sabato tedesco*.⁷⁰ «Il testo poetico del 1970 e il discorso del 1974 sono connessi tra loro da un arcipelago di scritti coinvolti nel medesimo vento d'ispirazione: che è quello di *Stella variabile*, e soprattutto quello delle traduzioni da Char».⁷¹ A quest'ultimo l'epistolografo del *Sabato tedesco* allude in cifra tramite il riferimento al Vaucluse petrarchesco nella digressione autobiografica sui viaggi contenuta nella lettera immaginaria a Nefertiti.⁷² Sovrapposizioni cronologiche da cui scaturiscono intersezioni tra le attività complementari e contrapposte di traduttore, critico e scrittore che moltiplicano – come in un gioco di specchi – i luoghi intertestuali. Un'immagine vicina a quella dello specchio nel *Sabato tedesco* si ritrova in Char, in uno dei lavori di traduzione che Sereni ha infine raccolto ne *Il musicante di Saint-Merry*: «Di che cosa soffri? Come se si svegliasse nella casa senza rumore l'ascendente di un volto che uno specchio agro avesse raggelato» (*Permanenza*).⁷³ L'agrezza dello specchio, in particolare, ne sottolinea la natura antagonista, di avversario anziché di consigliere fidato. Per indicare un altro punto di tangenza (e insieme di distanza), questa volta con la poesia di Sereni, la prosa poetica chariana si chiude con l'immagine di una «stella che si è accostata» per subito spegnersi.

⁶⁷ VITTORIO SERENI, *Petrarca nella sua finzione*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 930.

⁶⁸ LAURA BARILE, *Il ritmo del pensiero. Montale Sereni Zanzotto*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 101.

⁶⁹ Cfr. VITTORIO SERENI, *Appunti del traduttore*, in RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte*, traduzione di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1974, pp. 223-229.

⁷⁰ PIETRO RUSSO, *La memoria e lo specchio*, cit., p. 141.

⁷¹ LAURA BARILE, *Il ritmo del pensiero*, cit., p. 97.

⁷² VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 766: «Pochi mesi prima ero in un paese collinare del Vaucluse in vista sulla piana di Carpentras». Cfr. anche LAURA BARILE, *Il Vaucluse, Petrarca, Char e Sereni*, in GIUSEPPE SAVOCA (a cura di), *Il sentimento del tempo*, cit., pp. 115-133.

⁷³ RENÉ CHAR, *Permanenza*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 421. Per il testo originale francese cfr. RENÉ CHAR, *Rémanence (Le nu perdu)*, ed. or. Gallimard, Paris 1970, in ID., *Oeuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Gallimard, Paris 1983, p. 457.

È noto che il rapporto di Sereni con Char nasce dalla differenza piuttosto che dalla affinità, benché non si dia una vera e propria polarità tra il poeta verticale Char e il quarto Sereni. Particolarmenre nel caso di Char, osserva il suo traduttore e poeta in proprio, si manifesta quell'intransitività e intraducibilità del linguaggio poetico che necessita che i suoi versi siano *imitati* e *traslati* e non semplicemente volti nella lingua d'arrivo.⁷⁴ Char è un *alter ego* o «un *doppio* assai particolare, un doppio *antitetico* dotato di una sua specifica qualità perturbante»,⁷⁵ oltre che, dato il nesso che Sereni stabilisce tra i due poeti, un mediatore di Petrarca. Ora, se dietro Petrarca-Char⁷⁶ vi è addirittura l'archetipo del poeta, Rimbaud, si può ipotizzare che un lirico di natura profondamente diversa qual è Sereni abbia offerto nello «“specchio ambiguo”»⁷⁷ della poesia anche qualche sfuggevole immagine di sé *en travesti* ma ancora riconoscibile – lo potrebbe suggerire *Addio Lugano bella* («Dovrò cambiare geografie e topografie», v.1), che richiama la velocità con cui «si sbarazza di questi luoghi [Bellinzona, Lugano, Como]», che sono sì e no i miei luoghi»⁷⁸ il poeta di Charleville, «l'uomo dalle suole di vento» (*Rimbaud*, v. 5). D'altronde, il vero camuffamento non ha affatto bisogno di trucchi, come scriveva Montale (*I travestimenti*). Se fosse così, l'idea della letteratura come specchio-rispecchiamento si caricherebbe di un significato radicale non privo di implicazioni poetologiche.

3. LO «SPECCHIO ORA UNIFORME E IMMEMORE» DI *UN POSTO DI VACANZA*: IL CONGEDO ESTREMO DA UN'IMMAGINE POETICA?

Se nel *Sabato tedesco* il *Leitmotiv* dello specchio apre il testo, in *Un posto di vacanza*⁷⁹ lo sigilla. Quanto lì è un oggetto materiale, inscritto nella feriale quotidianità di un interno abitato, qui è invece un elemento naturale, inserito in un fondale aperto. Nel *Sabato tedesco* l'io si osserva nello spaccato spersonalizzato e anonimo di una città continentale, in *Un posto di vacanza* si contempla nella dimensione di uno scenario esterno dove tenta una provvisoria riconciliazione con il suo sé profondo, «mosso da necessità di autoriconoscimento oltre che di narrazione lirica».⁸⁰ In quest'ultima evenienza, lo specchio depone la caratteristica di manufatto, di prodotto d'invenzione, per riacquistare una valenza primordiale, quando gli uomini sfruttavano, al fine di scrutarsi, gli elementi del pa-

⁷⁴ Cfr. VITTORIO SERENI, *Premessa alla prima edizione*, in ID., *Poesie e prose*, pp. 323-327.

⁷⁵ LUCA BRAGAJA, *Luce di stelle spente*, cit., p. 169.

⁷⁶ Si veda ancora PIETRO RUSSO, *La memoria e lo specchio*, cit., pp. 62-69.

⁷⁷ Cfr. VITTORIO SERENI, «*Levania*», in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 845-858.

⁷⁸ ID., *Un omaggio a Rimbaud*, in ID., *Poesie e prose*, p. 601.

⁷⁹ *Editio princeps* della *plaquette*: VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza*, con una nota di Vittorio Sereni, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973; il poemetto è poi accolto in ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981 (ed. or. Cento Amici del Libro, Verona 1979).

⁸⁰ STEFANO RAIMONDI, *La «frontiera» di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Unicopli, Milano 2000, p. 115.

esaggio, in particolare le superfici d'acqua.⁸¹ In *Un posto di vacanza* è l'effetto ottico di un panorama fluviale e marittimo inizialmente evocato, il cosiddetto golfo dei poeti in Val di Magra, la lente che media a conti fatti la visione delle cose.⁸² Tuttavia, il contenuto di questa *speculazione* è snaturato dai segni di una vandalica aggressione all'ambiente circostante, devastato e sfregiato dall'orda barbarica dell'escursionismo di massa.⁸³ Le tracce di un'antropizzazione massiccia cooperano, accanto alle remore esistenziali del poeta, a

⁸¹ Cfr. in particolare VIRGINIA DI MARTINO, *Acque specchianti*, in EAD., *Sull'acqua: viaggi diluvi palombari sirene e altro nella poesia italiana del primo Novecento*, Liguori, Napoli 2012, pp. 69-112. I limiti cronologici imposti a questa trattazione escludono Sereni.

⁸² «Il “punto” di congiunzione tra fiume e mare dei primi versi è infine diventato “specchio” di rifrazione lirica del soggetto poetico»: 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, p. 54. Il tema dello specchio naturale (acquatico o vegetale) è da Sereni variamente sfruttato. Cfr. tra le liriche: «ti specchi in verde ombrato» (*Concerto in giardino*, v. 11, da *Frontiera*); nelle prose narrative: «Conosco città in cui mi piacerebbe vivere, mettiamo Verona o Mantova, ma debbo riconoscere che queste un poco astratte predilezioni si collegano alla presenza di un fiume o di uno specchio d'acqua allietato da una quinta di alberi» (*La città*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 662); «il colore che oggi direi chimerico, di acque immobili e specchianti, filtrate chissà di dove a espandersi in quel bacino» (*Negli anni di Luino*, ivi, p. 677); «al cospetto di uno specchio d'acqua in una mattina chiara»; «questa è pur sempre una città fluviale, con questo fiume dove non siamo più tornati, largo e placido con i suoi battelli, chiatte e pontoni, barche da regata e da diporto, ponti torri cattedrali ribaltate a specchiarsi» (*Il sabato tedesco*, ivi, pp. 753 e 771); «La vita segreta della cosa, il suo potenziale oscuro, erompe dalla corteccia dell'albero o dallo specchio d'acqua come un tempo questa o quella divinità, ninfa, semidio» (*Morlotti e un viaggio*, ivi, p. 681); negli scritti d'arte: «Da sempre egli [Del Grosso] ha davanti un paese, Luino, distesa lacustre e profili collinari. Questi aspetti non lo hanno tentato, sono presupposti ovvii, sfondo permanente all'esistenza: le colline si specchiano nel lago, il lago si specchia in se stesso. Perché dunque rispecchiarli ulteriormente?» (*Amleto Del Grosso, dipinti guazzi chine*, ivi, p. 1213); «Dentro l'intrico vegetale l'acqua si scava la sua vita, filtra, forma anse e meandri, s'insena, avanza pretese fluviali, si dilata a specchio insondabile tra profondità e trasparenze ambigue, ristagna in una cupezza da imboccatura d'Averno: quasi che lo strapiombo che lì s'immagina segnasse un tramite, un passaggio a un ambito sotterraneo e infero – Ade o Campi Elisi?» (*Acquarelli e tempere di Carlo Mattioli*, ivi, p. 1193; tutti i corsivi delle citazioni non sono originali). Intorno al motivo della «specularità equorea», cui Sereni è risultato «sensibilissimo», MARIA ANTONIETTA GRIGNANI instaura un breve confronto con Andrea Zanzotto: *“Lapilli” per Zanzotto critico*, in FRANCESCO CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto un poeta nel tempo*, Aspasia, Bologna 2008, p. 216.

⁸³ «Se nel dopoguerra la foce del Magra era stata scelta da molti intellettuali perché luogo che conservava la natura e la tranquillità di un posto isolato e incontaminato, con gli anni essa cambia e lentamente il turismo, dopo il miracolo economico, si ‘impadronisce’ anche di questo luogo nascosto» (MARTINA TARASCO, “*Un posto di vacanza*” di Vittorio Sereni, «Per leggere», 25, autunno 2013, p. 107). La fotografia del dissolvimento dell'aura poetica della zona si condensa nella partenza precipitosa degli artisti di una volta, che si sono ormai disfatti dei loro attrezzi di lavoro («S'infrascavano un tempo qui i pittori | oggi scomparsi con parte dei cannelli: i tempi | hanno ripiegato i cavalletti gettato i pennelli fatto le tele a pezzi», V, 19-21). La folta vegetazione è stata abbattuta per costruire stabilimenti balneari. E cfr. VITTORIO SERENI, *Bocca di Magra*, in ID., “*Un posto di vacanza*” e altre poesie, a cura di Zeno Birolli, con due scritti di Laura Barile e Giorgio Orelli, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1994, pp. 68-70.

incrinare il campo visivo al punto che sul piano dell'osservatore rimbalza uno spettacolo deformato e, a tratti, irriconoscibile, rispetto a quello che un tempo era gioia e conforto del cuore. Il processo di agnizione di un mondo in gioventù abitato dal corpo e dall'anima in cui riverberarsi è così votato allo scacco e al fallimento.

In entrambi i casi (*Il sabato tedesco* e *Un posto di vacanza*), lo sperimentato dispositivo retorico dello specchio si colloca in posizioni strategiche, quali sono convenzionalmente l'*incipit* e l'*explicit* di un testo. Ciò che nella prosa serve da supposta premessa interpretativa, nella lirica funziona da presunta conclusione chiarificatrice. Sicché nell'una e nell'altra occorrenza a questo *cliché* è programmaticamente delegato il ruolo di una possibile chiave di lettura della scrittura. Risalta nella chiusa di *Un posto di vacanza* (VII, 28-33) che il *topos* ricorra in figura di apostrofe, a sancire la volontà di stabilire un rapporto confidenziale con il terminale dell'invocazione, situazione che implica un intenso coinvolgimento emotivo dell'io, non scevro da una stria dolorosa:

Ma tu specchio ora uniforme e immemore
pronto per nuovi fumi
30 di sterpaglia nei campi per nuove luci
di notte dalla piana per gente
che sgorghi nuova da Carrara o da Luni

tu davvero dimenticami, non lusingarmi più.⁸⁴

Nella definitiva separazione dall'amata Bocca di Magra, dove si getta il fiume cantato anche da Petrarca (*Africa* VI 867-869),⁸⁵ l'autore lombardo utilizza sotto forma di metafora un'immagine che gli è cara non meno della realtà geografica cui viene assimilata, statuendo un'intesa, sul filo di una longeva contiguità affettiva, tra codice poetico e ubicazione spaziale. Il luogo elettivo di villeggiatura diventa così per traslato la superficie specchiante di una *tranche de vie* che ci si illude per un po' di strappare all'oblio del tempo per restituirla all'esperienza del presente. Osserva Raimondi:

Da queste parole architettate a poema, Vittorio Sereni, sembra dirci arrivato il momento di rompere/infrangere gli *specchi riflettenti* il proprio sé, di distruggere — o rendere inascoltabili — le lusinghe del poetico e della poesia.

⁸⁴ Anche nella poesia breve *Un ritorno* (in *Uno sguardo di rimando*, prima sezione degli *Strumenti umani*) la parola *specchio* occorre in clausola testuale e ancora una volta con una mossa retorica rilevante: la metafora tra il lago e uno specchio di sé stessi: «e non era più un lago ma un attonito | specchio di me una lacuna del cuore» (vv. 3-4), forse anche con un – volontario (se consideriamo *Dora Markus*, testo molto amato da Sereni, «Non so come stremata tu resisti | in questo lago d'indifferenza ch'è il tuo cuore») o involontario – gioco fra *lacuna* e *lacum* (lago). La matrice di questa immagine sarà dantesca («lago del cor», *InfI*, 20).

⁸⁵ Fortini discute filologicamente di questo passo in una lettera a Sereni del 31 marzo '81 (FRANCESCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio*, cit., p. 323).

E da questo “posto di vacanza” forse egli ritorna in città per un poco disinteressato di quel sé rimasto intrappolato nel riflesso distorto di un retrovisore, sapendo quali spettri e quali visioni, il concreto gli farà patire e sentire per essere poeta-più-che poeta, uomo-più-che uomo. Qui lo *specchio/lusinga* va infranto, qui la vita dice ben altro.⁸⁶

Quel che va evidenziato è che la rappresentazione del paesaggio come *rispecchiamento* del soggetto, o di un tratto parziale e tuttavia emblematico della sua storia privata, comporta un effetto di amplificazione del tema assorbente del distacco risolutivo, della partenza senza ormai ulteriore ritorno. La conseguenza, cioè, è una duplice frattura, una sorta di *commiato nel commiato* o di *commiato al quadrato*, che complica ancor più il gioco di rimandi e di rifrangenze sotteso al testo: dire addio alla diletta frazione spezzina equivale, al contempo, a prendere le distanze da un elemento tematico e stilistico ricorrente nell’opera di Sereni, quasi la sua personale carta d’identità letteraria. Si trova, allora, depositato qui l’estremo saluto all’arte di fare versi, o piuttosto alla sua arcana malia, ai suoi segreti allettamenti. Conta sottolineare che proprio nel postremo Sereni di *Stella variabile* un oliato ingranaggio della sua macchina espressiva, la scrittura come *speculum mundi*, venga depotenziato, disinnescato e accantonato. La promessa di esonerarsi per sempre dal canto sta per giunta bene in una sede per l’appunto finale, statutariamente deputata nella tradizione ad accogliere il modulo rituale del *congedo*. Come si sa, nell’antica poesia troubadorica ha avuto fortuna l’usanza di declinare l’ultima strofa in forma di *congedo* da parte dell’autore alla propria stessa composizione, individuata come consegnataria del messaggio centrale da veicolare ai lettori. Si innesta così un dialogo ravvicinato tra l’artefice e il prodotto del suo estro creativo, che si umanizza per mezzo di un’accorta prosopopea. E non è casuale che Sereni, in una delle sue *Letture montaliane*, intitolata *Il ritorno* — una «verifica a distanza» sull’amaena riviera di Ameglia frequentata per diporto anche dal collega ligure —, citi appositamente la coda di *Chiare, fresche et dolci acque* («Se tu avessi ornamenti quant’ ài voglia, | potresti arditamente | uscir del bosco e gir infra la gente», vv. 66-68), accompagnandola con il seguente commento:

Così l’antico, accomiatando il proprio testo, gli parla come parlando a un essere vivo. Ci sarà pure una ragione a questo rapporto diretto di intimità e insieme di oggettivazione in figura parlante di là dal rituale, dall’espeditivo retorico. Speculare a questo sta il rapporto con l’anonimo che vive sul posto e non sul posto quel testo resuscitandolo in sé, anzitutto per via emotiva, nella propria storia. Più che cercarlo, una poesia presuppone un destinatario. Il suo destino, continuo a pensarla, importa più della sua destinazione.⁸⁷

⁸⁶ VITTORIO SERENI, “*Un posto di vacanza*”. *Luoghi di una poesia*, prefazione di Gabriele Scaramuzza, testi di Franco Loi, Stefano Raimondi, fotografie di Carlo Meazza, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 85 (corsivo integrato).

⁸⁷ Ora in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 1024-1025.

Se si considera che la *tornada*, alla maniera occitanica, di *Ryf* 126 è il corollario di «un addio a Valchiusa»,⁸⁸ il *buen retiro* provenzale di Petrarca, è lecito ammettere che l'*envoi* di *Un posto di vacanza* rimemori un dispositivo lirico esperito *in extremis* nella celebre canzone del capolavoro dell'Aretino. Tanto più che la dubbia efficacia del *medium* poetico temuta e denunciata da quest'ultimo, in aderenza alla formula standardizzata del cleuasco, è fatta propria dallo stesso Sereni che altrettanto sminuisce le proprie capacità e difida dei propri mezzi. Ma laddove la falsa modestia del primo è evidentemente un mero artificio di prammatica, nel secondo la professione di umiltà non è più (o non è soltanto) un astuto stratagemma bensì una sincera e rassegnata ammissione di inadeguatezza e impotenza.

La struttura formale è perciò un indizio aggiuntivo per puntellare la tesi che l'ultima parte di *Un posto di vacanza*, organata sul nesso natura-specchio-scrittura, nasconde a tutti gli effetti il seme germinale del testo e, per estensione, il nucleo centrale di una esemplare enunciazione di poetica che assurge parimenti a pregnante documento di una scelta esistenziale. Basti, del resto, affidare di nuovo la parola al medesimo interessato:

[...] anche un posto di vacanza, per quanto immobile per il resto dell'anno, bloccato in un suo destino di fissità, finisce coll'essere uno *specchio* di ben più larghe evoluzioni reali non meno di quanto l'immaginazione individuale s'illuda di *specchiarvi* una storia sua. Un luogo frequentato così a lungo e vissuto in tutte le sue risorse evidenti e meno evidenti può rappresentare un conto continuamente aperto, come per uno scrittore un romanzo, per un pittore, mettiamo, un grande affresco.⁸⁹

Quando non c'è la bella stagione, Bocca di Magra è immersa in una paralisi spettrale, in un silenzio surreale, a meno che a rianimarla e rivitalizzarla non intervenga la fantasia del soggetto che in esso rimira frammenti della propria vicenda interiore. Questi barlumi di una vita antecedente sono mobili e cangianti. Lo specchio non congela il tempo in un rigido fermoimmagine, non lo cristallizza in una forma statica, come l'idea di una lastra di vetro potrebbe in apparenza dare a intendere, ma ne registra le sensibili variazioni. Di qui la sua funzione di sismografo delle oscillazioni della vita, del continuo divenire della interiorità del singolo. Lo specchio scandisce i ritmi della coscienza in una progressione fluida e dinamica, misura lo scorrere del tempo psichico. Esso assume così la valenza di un formidabile supporto per la memoria, perché consente di recuperare la consapevolezza di eventi pregressi, di momenti andati. Nel mettere la mente in comunicazione con un giacimento mnestico, questo strumento restituisce non tanto l'effigie di ciò che si è diventati quanto semmai il simulacro di ciò che si è stati e, per contrappasso, di ciò che

⁸⁸ MARCO SANTAGATA, commento a FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, Mondadori, Milano 2015, p. 590 (ed. or. ivi, 1996).

⁸⁹ VITTORIO SERENI, *Tra vacanza e lavoro*, in CESARE COLOMBO, *Giancarlo De Carlo*, testi di Vittorio Sereni, Carlo Bo, Egidio Mascioli, De Carlo, Bassoli Fotoincisioni, Milano 1964, p. 6 (corsivo aggiunto).

si sarebbe stati.⁹⁰ Ne scaturisce inevitabilmente un sentimento di nostalgia per gli attimi scaduti, le situazioni sfiorite e di rimpianto per le occasioni mancate, i progetti irrealizzati. Convergono allora in un solo punto di fuga tre linee di forza: una retrospettiva, l'altra simultanea e l'altra ancora prospettica. Tale *reductio ad unum* comporta in definitiva che il principio della specularità, in quanto percezione soggettiva dello scorrere del fenomenico come durata, faccia salvo *in interiore homine* il *continuum* tra passato, presente e futuro, assicuri l'unitarietà autocosciente di una singola vita. Viceversa, l'età oggettiva della storia («Tempo del mondo», I, 38) opera una serie di trasformazioni della realtà che hanno un impatto negativo sull'esistente, poiché producono esiti distruttivi. Gli scontri di epocali dei contesti sociali (il «male della Storia»),⁹¹ a differenza delle transizioni che avvengono nella sfera individuale, stravolgono il territorio rendendolo irriconoscibile, depauperandone e sfregiadone il profilo («impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe», VI, 25).⁹² A Bocca di Magra non ci sono più né «canneti» né «foglie» dove un tempo i villeggianti «facevano discorsi» (I, 32-33), ma solo «confusione e scompiglio» (I, 48). Il caotico presente del turismo mordi e fuggi ha scacciato il raccolto clima festaiolo degli *aficionados* del posto. Persino l'ultimo conflitto bellico non era stato in grado di togliere di mezzo paesaggi e atmosfere *d'antan*. La fine della grande tragedia collettiva che sconvolse l'Europa a metà del secolo scorso è stata anzi il viatico per rinsaldare la fedeltà a quei luoghi, per riallacciare legami interrotti, per ritrovare la voglia di divertirsi insieme. L'anodina e scialba civiltà dei consumi è stata al contrario capace di fare molto peggio della furia delle bombe:

Si era nel '51 e il posto – sarà stato per le impronte ancora fresche del passaggio della guerra in quella zona – perpetuava il '45: con quei balli sul fiume, dentro balere recintate da canne, e gente piroettante per lo più a piedi scalzi, ‘faceva molto’ cortili e pergole di Milano al tempo della liberazione e per qualche mese anche dopo...⁹³

Lo spirito di questo, per dir così, Sereni ecologista mette in conto una discontinuità che va tuttavia ben oltre la metamorfosi ambientale, l'alterazione dell'equilibrio naturale. Quel che più amareggia l'autore è la diaspora dei compagni di villeggiatura:

Sono passati molti anni da allora, e il posto naturalmente è cambiato. Intanto buona parte di quelli che c'erano nel '51 o nel '52 non sono più tornati se non di rado e per poche ore. I pochi che sono rimasti, dopo vari anni di stabilità e fedeltà, si sentono

⁹⁰ Cfr. FABIO MAGRO, *Lettura di “A Parma con A.B.”*, in EDOARDO ESPOSTO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, p. 221.

⁹¹ DANIELE PICCINI, *Vittorio Sereni tra gioia e inflessibile memoria*, «Poesia», 24, marzo-aprile 2024, p. 6.

⁹² Un'analoga sensazione di corruzione e disfacimento risuona in una poesia fluviale di Umberto Saba contenuta in *Trieste e una donna*: «Dove ristagni scopri cose immonde» (*Torrente*, v. 4).

⁹³ VITTORIO SERENI, *Tra vacanza e lavoro*, cit., p. 6.

ora provvisori, sul punto di essere spazzati via da una nuova ondata, non tanto generazionale questa volta, quanto di mentalità di gusti e di costume.⁹⁴

Il senso di amicizia vira, complice la deformazione dei luoghi, in un moto di indifferenza e di ostilità. Financo il *fantasma* del sodale Vittorini, che nella località spezzina trascorse con il poeta giornate allegre e spensierate,⁹⁵ gli si para innanzi per ammonirlo e scherarlo in un serrato botta e risposta («“Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?”», V, 30). All’interlocutore — nei panni di un’apostata di Bocca di Magra —, appellato con il nome proprio, quasi a disperatamente rimarcare l’antica concordia di animi, Sereni replica che gli abitanti della zona non hanno dismesso antiche pratiche ittiche specializzate («“anche oggi ci pescano, al rezzaglio”» (V, 38)⁹⁶, segno che qualcosa di autentico e genuino pur sempre resiste alle mode capricciose degli attuali bagnanti. Ma la smentita è insufficiente a metterlo al riparo dall’«irrisione» (V, 45) del suo censore, la cui ombra si dissolve lasciando l’altro da solo con le sue ostinate chimere.⁹⁷

L’ufficio dello specchio è pertanto quello di presentare un mondo sottosopra. La perifrasi iniziale di *Un posto di vacanza*, «sul rovescio dell'estate» (I, 4), rende peraltro bene questo concetto. La bella stagione in cui Sereni ha conosciuto e frequentato Bocca di Magra si mostra ora in una prospettiva ribaltata, non solo perché il poeta vi ritorna fuori tempo massimo, cioè alle soglie dell’inverno, ma anche perché luoghi e persone gli si offrono alla vista in modo straniato, a causa delle variazioni esterne e interne al soggetto. Oltre tutto, come insegnava la fotometria, gli specchi danno l’illusione di riflettere un’immagine capovolta della realtà, orientata in senso contrario all’effettiva posizione dell’oggetto. Sta di fatto che in questo componimento di Sereni la diversa curvatura delle cose, che appaiono invertite dall’azione del tempo, esprime un’idea di mobilità che, a dispetto di un ordine pur sempre stravolto, è l’indispensabile contraltare allo stallo della coscienza che recalcitra a essere risucchiata nell’imbuto dell’etica conformistica della maggioranza:

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Si veda una lettera del Luinese indirizzata a Giuseppe Ungaretti da Bocca di Magra il 16 agosto 1952: «C’è naturalmente Vittorini con altra gente e si vive abbastanza tranquilli e in oblio: al punto di non leggere, se non saltuariamente, il giornale» (VITTORIO SERENI, GIUSEPPE UNGARETTI, *Un filo d’acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Archinto, Milano 2013, p. 55). Si rinvia anche al romanzo (incentrato sulle vacanze in quel di Magra trascorse da Ludi – alias Vittorini – e i suoi amici) di MARGUERITE DURAS, *I cavallini di Tarquinia*, Einaudi, Torino 1958 (ed. or. Gallimard, Paris 1953); cfr. anche LAURA BARILE, «Una luce mai vista». *Bocca di Magra e “Un posto di vacanza” di Vittorio Sereni*, «Lettere italiane», 3, 1999, pp. 383-404.

⁹⁶ L’interesse di Sereni, condiviso con altri amici del luogo, per questo tipo di pesca è documentato anche da un ricordo di Franco Loi (VITTORIO SERENI, “*Un posto di vacanza*”. *Luoghi di una poesia*, cit., p. 29).

⁹⁷ «In quasi tutte le sue poesie più recenti si ha quasi un’ossessione dialogica, ma di dialoghi non comunicativi; che non di rado si vorrebbero istituiti con persone scomparse» (FRANCO FORTINI, *Vittorio Sereni*, in ID., *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 156).

A chi gli faceva notare che il suo prediletto posto di vacanza si era, come tutto, irrimediabilmente guastato, annuiva distrattamente: la cosa in realtà non lo toccava, anzi, forse non gli dispiaceva. Il posto di vacanza mutava insieme a lui e così era giusto che fosse, per qualche suo personale motivo.⁹⁸

L'alterazione del luogo, pur configurandosi come un irreversibile declino, non è pertanto un male in sé perché riflette diaconicamente le evoluzioni degli stati d'animo del poeta. Il risvolto negativo è viceversa rappresentato dal cambiamento di mentalità dei suoi stessi simili, estranei o conoscenti,⁹⁹ che non sanno o hanno smesso di saper riconoscere nel *posto* una storia «a più livelli», come preconizza l'attacco del componimento (I, 1). Di qui l'emblematica locuzione compendiaria del tutto: «specchio uniforme e immemore». Nell'epiteto *uniforme* si coglierebbe un ammicco alla routinaria monotonia del quotidiano figlia dei nuovi tempi, come nella tetra visione iniziale dell'io narrante di *Sabato tedesco*, che nello stabile di fronte al suo hotel francofortese spia «alcune file di teste già chine sul lavoro», le quali «tanto più rassicurano quanto più rattristano e insieme rassegnano all'*uniformità dei giorni*».¹⁰⁰ *Uniforme* è un aggettivo che in Sereni è di norma connotato di una sfumatura sfavorevole. In *Intervista a un suicida* (dagli *Strumenti umani*), la lugubre apparizione che arringa il poeta dal terrapieno qualifica l'aldilà ctonio con una pregnante sequenza semi-asindetica: «immobile, uniforme» (v. 16). A proposito di un altro «inferno», quello «in terra» di Auschwitz, descritto da Primo Levi in *Se questo è un uomo* e nella *Tregua*, Sereni, nel saggio critico *Ritorno dalla notte*, così commenta: «Una analisi più fredda porta a considerare l'organizzazione, la regola con cui si poneva mano alla costruzione di un mondo *uniforme, atemporale, subumano*».¹⁰¹

Lo specchio *uniforme* di *Un posto di vacanza*, privo di alonature e corrugamenti, è uno schermo piatto che non trattiene e non diffonde più i segni del tempo, in quanto si è fatto *immemore*, pervaso da un «respiro nichilistico».¹⁰² Esso dice ora di una sorta di afasia e di amnesia, tanto che Giulia Raboni vi vede «la chiusura e il mutismo del mare».¹⁰³ Forse,

⁹⁸ VITTORIO SERENI, *Tra vacanza e lavoro*, cit., p. 6.

⁹⁹ Va detto (cfr. anche nota 97) che all'altezza cronologica della composizione di *Un posto di vacanza* «i più eminenti fra gli ospiti di B[occa] d[i] M[agra] di allora [...] non erano più vivi» (lettera di Fortini a Sereni del 9 febbraio 1967: in FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio*, cit., p. 206). Lo stesso Vittorini era morto nel febbraio '66, pochi mesi prima che sulla rivista «Comma» (II, 5, ottobre-novembre 1966, pp. 43-44) uscisse una prima parte del poemetto. Il poeta luinese ne compiange la recente scomparsa in una lettera a Luciano Anceschi del 13 febbraio '66 (VITTORIO SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi, 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013, p. 251).

¹⁰⁰ VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 751 (corsivo non originale).

¹⁰¹ Ivi, p. 876 (corsivo integrato).

¹⁰² ALBERTO COMPARINI, *Sereni e il nichilismo metodico di "Stella variabile"* (1981), «Critica letteraria», XLV, 176, luglio-settembre 2017, p. 576.

¹⁰³ *Nota introduttiva* a VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 44.

attraverso una sorta di ipallage, si inverte il normale rapporto tra l'oggetto, di per sé incapace di perdere la memoria, e il soggetto, effettivamente in grado di dimenticare. E tuttavia, da parte di Sereni lo smemorarsi di un luogo è operazione infattibile perché sarebbe come obliare sé stessi, tant'è che il poeta, quasi il solo della comitiva di un tempo, non smetterà praticamente mai di passare a Bocca almeno i fine settimana. La dimenticanza diventa allora un macroscopico paradosso dell'io che deputa le cose a esercitare un proprio costitutivo mandato.

La statica omogeneità delle acque specchianti produce un senso di stupefazione e di svuotamento, come nella già citata lirica *Un ritorno*: «Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema | ma pari più non gli era il mio respiro | e non era più un lago ma *un attonito | specchio di me* una lacuna del cuore».¹⁰⁴ L'immagine dello specchio vacuo e inane, incapace di riflettere alcunché, si ripresenta nella lirica *Altro compleanno* (da *Stella variabile*), dove la raffigurazione dell'arena calcistica milanese di San Siro, che ha ospitato tante domeniche il tifoso interista tra gli spalti, è colta anche qui, come in *Un posto di vacanza*, in una stagione tardiva, stavolta nel cuore dell'estate, allorché le partite di pallone non si giocano: «tra cancellate e fornici si intravede | un qualche spicchio dello stadio assolato | quando trasecola *il gran catino vuoto | a specchio del tempo sperperato* e pare | che proprio lì venga a morire un anno».¹⁰⁵ Si vedano pure in *Piazza* (da *Frontiera*) gli «specchi già ciechi» (v. 4) a causa del calare, in uno slargo urbano, dell'oscurità serotina che rende per l'appunto «vano» (v. 3) il conato di ritrovare risonanze dell'adolescenza svanente. Ed è appena il caso di notare che il sostantivo eponimo del poemetto dedicato a Bocca di Magra, *vacanza*, rinvia inevitabilmente all'area semantica dell'assenza, della carenza, dell'interruzione e della sospensione. Ne è spia, del resto, l'eloquente serie asindetica «l'omissione il mancamento il vuoto» (IV, 12) che traduce il diradarsi e il dissiparsi delle cose culminante nell'icistica istantanea dell'opacizzarsi e dello sfasciarsi di materiali riflettenti («si smerigliò il cristallo | di poco prima, si frantumò | e un vetro in corsa di là dalla deriva | raggiò sopravento l'ultimo enigma estivo» (IV, 15-18).¹⁰⁶ Ri-

¹⁰⁴ Il corsivo non è d'autore. Si noti l'*enjambement* fortemente inarcato tra «attonito» e «specchio». Il componimento (che ha per oggetto Luino) è ripreso sotto forma di autocitazione in *Dovuto a Montale* (da *Poesie come persone*) e così chiosato: «Per un periodo successivo anche più lungo si fecero sempre più rari i segnali che mi giungevano dal luogo, magari in forma di aneddoti legati alla singolarità ora esilarante ora grottesca di episodi offerti dalla cronaca. Perduto ogni incanto, dissolto ogni alone, ogni ricordo rimosso. Un capitolo chiuso?» (ivi, p. 1035).

¹⁰⁵ Vv. 3-7 (corsivo nostro). Sulla capacità del calcio, secondo Sereni, di essere specchio della mobilità del vivere cfr. *Il fantasma nerazzurro* (negli *Immediati dintorni*): «Non credo che esista un altro spettacolo sportivo capace, come questo, di offrire un riscontro alla varietà dell'esistenza, di *specchiarsi o piuttosto rappresentarla* nei suoi andirivieni, nei suoi imprevisti, nei suoi rovesciamenti e contraccolpi; e persino nelle sue stasi e ripetizioni; al limite, nella sua monotonia» (ivi, p. 641, corsivo nostro).

¹⁰⁶ Tale dissolvimento è iconizzato dall'*enjambement* molto forte ai vv. 32-33 di questa parte della poesia: «o piuttosto sul nome del colore da distendere | *sull'omissione, il | mancamento, il vuoto*».

suonerebbe qui il celebre aforisma paolino «*Videmus nunc per speculum et in aenigmate*» (1 *Corinzi* 13, 12a), più volte ripreso dallo stesso Agostino per indicare l'impossibilità per l'intelletto umano di investigare il mistero divino.

Un posto di vacanza è, per tutto ciò, il punto di non ritorno di una tregua *sine die* della scrittura («il tema della poesia vacante»)¹⁰⁷ quale eco riflessa delle molteplici accumulazioni e sedimentazioni dell'esistenza. Lo «specchio ora uniforme», cui l'autore dimissionario non ha *plus rien à dire*, è così antifrasticamente correlato con gli «specchi multipli» di III, 21, per l'appunto, quelli sì, *multiplo*: in quanto contrassegno della «rifrazione dei campi possibili del reale»,¹⁰⁸ queste prismatiche superfici marine sollecitavano la facoltà mnemonica a dare fondo a tutte le sue risorse.¹⁰⁹ Sicché, il puntuale richiamo di anonimi accenti, che si rinnovano dalla bocca del fiume che ammara, invitano il poeta a non dismettere il suo amore per le acque tuttora sfoggianti la loro rilucente policromia: «da cosa a cosa | è la risposta, da *specchiato* a *specchianto*» (III, 25-26).¹¹⁰ La replica (del poeta?), farcita com'è di un truismo e di un poliptoto verbale, figure classiche della ripetizione, fa precipitare il discorso in un circolo vizioso, in una spirale autocontemplativa («è un linguaggio che si ripiega su se medesimo, che tende ad autoevidenziarsi»),¹¹¹ che sul piano lessicale e stilistico enfatizza la proprietà duplicante di uno specchio.¹¹² Come spesso accade in Sereni, la ridondanza è il marcitore di un'identità che in quanto percepita come labile abbisogna di costanti ed esasperate conferme. Questo strenuo ancoraggio all'archetipo dello specchio quale vettore di una scrittura autodiagnostica non tiene però più negli ultimi versi del poemetto, producendo una perdita della rotta e un moto di deriva del viaggio *à rebours* dinanzi all'avanzare burrascoso delle nuove voghe della

¹⁰⁷ REMO PAGNANELLI, *L'ultimo Sereni. Note su "Un posto di vacanza" e altre poesie*, in ID., *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1980, p. 213.

¹⁰⁸ MARTINA TARASCO, «*Un posto di vacanza*», cit., p. 115.

¹⁰⁹ «Una sorta di congedo da quegli "specchi multipli" che hanno sobillato costantemente la curiosità dell'io, la capacità di interpretazione dello sguardo che, sempre interrogativo, interpellava rive, luci, acque» (*ibidem*). Ma si veda LAURA BARILE: «falsi specchi [...] contrapposti allo specchio di sé che è la poesia, la creazione artistica, la finzione, più vera del vero» (*Alcuni materiali per "Un posto di vacanza"*, in VITTORIO SERENI, «*Un posto di vacanza* e altre poesie, cit., p. 105).

¹¹⁰ Il corsivo è aggiunto.

¹¹¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 102. Si segnala che un paragrafo di una monografia dedicata a *Gli strumenti umani* e *Stella variabile* è dedicato interamente alla diffrazione del soggetto lirico nei suoi vari sé, analizzata sul piano del discorso riportato e dei tempi verbali: cfr. ANDREA PIASENTINI, *Tempi e polifonia enunciativa in "Un posto di vacanza"*, in ID., «*La forma desiderata. Temporalità, sintassi e ritmo negli "Strumenti umani" e in "Stella variabile"* di Vittorio Sereni, Pisa, Pacini 2023, pp. 48-60.

¹¹² In quanto «memoria e riconferma del già vissuto», lo specchio è «l'equivalente tematico» di «uno stilema» peculiare di Sereni, cioè giusto la reiterazione, «l'ossessiva coazione a ripetere» (ALESSANDRO DI BERNARDO, *Gli «specchi multipli» di Vittorio Sereni*, Flaccovio, Palermo 1978, pp. 65-66). E cfr. MARTINA TARASCO, «*Un posto di vacanza*», cit., p. 115.

contemporaneità. Pare di risentire, in questa apicale rimozione della virtù della poesia di riflettere la vita, un epigramma anepigrafo del già menzionato Char, tradotto da Sereni: «Si tolga il soffio creativo, la sua impensabile | dinastia; licenziate le arti liberali, | che non siano più specchio a ogni cosa (*qu'ils cessent de tout réfléchir*), è | il carnaio». ¹¹³

BIBLIOGRAFIA

- TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, Carocci, Roma 2003 (ed. or. ivi, 2001).
- LAURA BARILE, *Sereni*, Palumbo, Milano 1994.
- EAD., «*Una luce mai vista*». *Bocca di Magra e "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Lettere italiane», 3, 1999, pp. 383-404.
- EAD., *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze 2004.
- EAD., *Il Vaucluse, Petrarca, Char e Sereni*, in GIUSEPPE SAVOCA (a cura di), *Il sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Olschki, Firenze 2005, pp. 115-133.
- EAD., *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» nel "Sabato tedesco"*, in GIANCARLO QUIRICONI (a cura di), «*In questo mezzo sonno*». *Vittorio Sereni, la poesia e dintorni*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 223-249.
- EAD., *Il ritmo del pensiero. Montale Sereni Zanzotto*, Quodlibet, Macerata 2017.
- GRAZIELLA BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Ancora, Milano 2012.
- LUCA BRAGAJA, *Luce di stelle spente. Vittorio Sereni e le radici della poesia*, Pensa MultiMedia, Lecce 2024.
- FRANCO BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in VITTORE PISANI et al., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Giardini, Pisa 1983, pp. 1027-1038.

¹¹³ RENÉ CHAR, VITTORIO SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, Donzelli, Roma 2010, p. 47. E cfr. un passaggio della lettura critica dei *Feuillets d'Hyppnos* di Char: «Questo gioco di specchi tra poesia ed esistenza, tra soggetto e oggetto – per cui la poesia è di volta in volta soggetto di realtà e oggetto di poesia e viceversa – sconvolge le abitudini del lettore, lo costringe a spostarsi su un territorio diverso da quello sul quale normalmente si appresta a cogliere il frutto tangibile del fare poetico» (VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., p. 893; corsivo integrato).

RENÉ CHAR, *Oeuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Gallimard, Paris 1983.

RENÉ CHAR, VITTORIO SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, Donzelli, Roma 2010.

MARCELLO CICCUTO, *Sereni, «Corrente» e il pensiero materiato in immagini*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2009.

ALBERTO COMPARINI, *Sereni e il nichilismo metodico di "Stella variabile"* (1981), «Critica letteraria», XLV, 176, luglio-settembre 2017, pp. 557-579.

ANDREA CORTELLESSA, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e "un certo Proust"*, «il verri», LII, 34, 2007, pp. 30-44.

STEFANO DAL BIANCO, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 185-199.

FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum», LXXIII, 3, settembre-dicembre 1999, pp. 891-912.

EAD., *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

ALESSANDRO DI BERNARDO, *Gli «specchi multipli» di Vittorio Sereni*, Flaccovio, Palermo 1978.

SALVATORE DI GIACOMO, *Poesie. Raccolta completa con note e glossario*, seconda edizione accresciuta, Ricciardi, Napoli 1909 (ed. or. ivi, 1907).

VIRGINIA DI MARTINO, *Acque specchianti*, in EAD., *Sull'acqua: viaggi diluvi palombari sirene e altro nella poesia italiana del primo Novecento*, Liguori, Napoli 2012, pp. 69-112.

MARGUERITE DURAS, *I cavallini di Tarquinia*, Einaudi, Torino 1958 (ed. or. Gallimard, Paris 1953).

FRANCO FORTINI, *Vittorio Sereni*, in ID., *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 153-159.

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. 33-58.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, “*Lapilli*” per Zanzotto critico, in FRANCESCO CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto un poeta nel tempo*, Aspasia, Bologna 2008, pp. 23-42.

GUIDO GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989.

- DANTE ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994.
- JACQUES LACAN, *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, vol. 1, Einaudi, Torino 2002 (ed. or. Seuil, Paris 1966).
- LUCA LENZINI, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019.
- FABIO MAGRO, *Lettura di “A Parma con A.B.”*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 205-224.
- GIAN ANTONIO MANZI, *Lettere a Carlo Bo e scritti di letteratura*, a cura di Matteo Mario Vecchio, con due testi di Carlo Bo e di Vittorio Sereni, Le Cariti, Firenze 2015.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022.
- EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Mondadori, Milano 2013.
- REMO PAGNANELLI, *L'ultimo Sereni. Note su “Un posto di vacanza” e altre poesie*, in ID., *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1980, pp. 212-229.
- FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 2015 (ed. or. Mondadori, Milano 1996).
- ID., *Secretum. Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, edizione commentata bilingue, Mursia, Milano 2017 (ed. or. ivi, 1992).
- ANDREA PIASENTINI, *Tempi e polifonia enunciativa in “Un posto di vacanza”*, in ID., «*La forma desiderata*». *Temporalità, sintassi e ritmo negli “Strumenti umani” e in “Stella variabile” di Vittorio Sereni*, Pacini, Pisa 2023, pp. 48-60.
- DANIELE PICCINI, *Vittorio Sereni tra gioia e inflessibile memoria*, «Poesia», 24, marzo-aprile 2024, pp. 5-7.
- FABIO PUSTERLA, *Prefazione*, in VITTORIO SERENI, *Stella variabile*, Einaudi, Torino 2010, pp. v-ix (ed. or. Garzanti, Milano 1981).
- STEFANO RAIMONDI, *La «frontiera» di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Unicopli, Milano 2000.
- FRANCISCO RICO, *El Secretum de Petrarca: composición y cronología*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 30, 1963-1964, pp. 105-130.
- ID., *Vida u ombrá de Petrarca. 1. Lectura del «Secretum»*, Antenore, Padova 1974.
- ID., *Precisazioni di cronologia petrarchesca: le “Familiares” VIII ii-v, e i rifacimenti del “Secretum”*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLV, 4, 1978, pp. 481-525.

- ID., *Sobre la cronología del “Secretum”: las viejas leyendas y el fantasma nuevo de un lapsus bíblico*, «Studi petrarcheschi», 1, 1984, pp. 51-102.
- PIETRO RUSSO, *La memoria e lo specchio. Parole di Petrarca nella poesia di Sereni*, Bonanno, Acireale-Roma 2013.
- ANTONIO SACCOME, *Tempo e assenza. Sul petrarchismo di Ungaretti*, in GIUSEPPE SAVOCA (a cura di), *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Olschki, Firenze 2005, pp. 49-62.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Appunti per un commento a “Stella variabile”*, in EDOARDO ESPOSTO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-204.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, vol. I, Firenze, Sansoni 1964.
- ID., *Oeuvres complètes*, trad. de François-Victor Hugo, tome XIV, *Les Farces*, Librairie Paugnerre, Paris 1873.
- ID., *The new Oxford Shakespeare. The complete works*, Critical Reference Edition, edited by Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, vol. 2, Oxford University Press, Oxford 2017.
- SABRINA STROPPA, *Senectus e meditazione allo specchio: su Rvf 361*, «Petrarchesca», 2, 2014, pp. 119-139.
- VITTORIO SERENI, *Tra vacanza e lavoro*, in CESARE COLOMBO, *Giancarlo De Carlo*, testi di Vittorio Sereni, Carlo Bo, Egidio Mascioli, De Carlo, Bassoli Fotoincisioni, Milano 1964, pp. 4-9.
- ID., *Un posto di vacanza*, con una nota di Vittorio Sereni, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973.
- ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981 (ed. or. Cento Amici del Libro, Verona 1979).
- ID., *Giorgio Caproni*, in GIORGIO DEVOTO, STEFANO VERDINO (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 267-270.
- ID., *“Un posto di vacanza” e altre poesie*, a cura di Zeno Birolli, con due scritti di Laura Barile e Giorgio Orelli, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1994.
- ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.
- ID., *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.
- ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013.

ID., “*Un posto di vacanza*”. *Luoghi di una poesia*, prefazione di Gabriele Scaramuzza, testi di Franco Loi, Stefano Raimondi, fotografie di Carlo Meazza, Mimesis, Milano-Udine 2013.

ID., *Carteggio con Luciano Anceschi, 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013.

VITTORIO SERENI, GIUSEPPE UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Archinto, Milano 2013.

ANDREA TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia dell'immagine*, Donzelli, Roma 2023.

MARTINA TARASCO, “*Un posto di vacanza*” di Vittorio Sereni, «Per leggere», 25, autunno 2013, pp. 89-124.

ANDREA ZANZOTTO, *Petrarca tra il palazzo e la cameretta*, in ID., *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano 2001, pp. 261-271.



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

© Ivana Menna, Salvatore Francesco Lattarulo

**FAVOLE METRICHE.
L'ANAPESTO IN *VANNO VIA I TUOI OCCHI* DI MARIO BENEDETTI**

Alessia Giordano

Università per Stranieri di Siena

ORCID: 0009 0000 6914 7199

ABSTRACT IT

Il saggio propone un'analisi metrica e tematica di *Vanno via i tuoi occhi*, a partire da un dettaglio apparentemente esterno al testo: la citazione in epigrafe tratta da *La luna e i falò*, «era morta la vecchia del Nido». Nella prima sezione si esplora il rapporto fra il tragico in Pavese e l'elegiaco in Benedetti, con particolare attenzione all'immaginario fiabesco che caratterizza il testo scelto. Per tutto il saggio si inseguirà la seguente domanda: e se l'influenza di Pavese agisse a un livello metrico? Nella seconda sezione si applica al verso di *Vanno via i tuoi occhi* la Teoria della Griglia con Parentesi di Fabb e Halle (2008), ipotizzando un concetto di metricità *latente* per collegarlo – attraverso l'anapesto – alla favola e all'elegia.

PAROLE CHIAVE

Mario Benedetti; Cesare Pavese; Metrica; Anapesto; Elegia; Fiaba.

TITLE

Metrical fairy-tales. Mario Benedetti's anapests in *Vanno via i tuoi occhi*

ABSTRACT ENG

This paper presents a metrical and thematic analysis of *Vanno via i tuoi occhi* by Mario Benedetti, starting from a single detail: the epigraph from *La luna e i falò*, «era morta la vecchia del Nido». The first section explores the connection between tragic aspects in Pavese and elegiac elements in Benedetti, focusing on the mythical and fairy-tale features. The aim is to determine whether Pavese's influence extends to the metrical structure. The second section develops a generative account using Bracketed Grid Theory by Fabb and Halle (2008). The goal is to hypothesize an underlying anapestic structure and connect it with fairy-tale and elegy elements.

KEYWORDS

Mario Benedetti; Cesare Pavese; Metrics; Anapest; Elegy; Fairy-tale.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Alessia Giordano svolge un Dottorato di Ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena con un progetto che indaga la presenza e la percezione estetica dei piedi metrici ternari nella poesia italiana, seguito dalla Prof.ssa B. Aldinucci e dal Prof. R. Zucco. Nel 2024, ha conseguito la magistrale in Italianistica all'Università di Bologna con la tesi *Un'analisi metrica del verso di "Umana gloria": l'anapesto e la Teoria della Griglia con Parentesi*, seguita dal Prof. S. Colangelo e dal Dr. S. Versace, poi presentata al *Séminaire de métrique générale* della Sorbonne Université. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla metrica alla linguistica, con particolare attenzione alla forma della poesia italiana contemporanea e alle più recenti teorie del metro poetico.

Alessia Giordano, *Favole metriche. L'anapesto in "Vanno via i tuoi occhi" di Mario Benedetti*, «inOpera», III, 4, 2025, pp. 286-312.

DOI: 10.54103/inopera/29326

Occorre domandarsi se non ci sia un'implicazione potenziale ma necessaria tra il versificare libero in sé stesso e lo scandire per liberi piedi.

P.V. Mengaldo¹

We think that form is of interest in its own right, and that the aesthetic experience of a metrical poem is in part an experience of a complex cognitive activity which builds the grid for the line, and relates that highly regular and periodic grid to a relatively irregular and aperiodic performed rhythm.

N. Fabb, M. Halle²

INTRODUZIONE

In epigrafe alla poesia *Vanno via i tuoi occhi*,³ Mario Benedetti cita un passo da *La luna e i falò*: «era morta la vecchia del Nido».⁴ A cosa si deve questa scelta? In un senso generale, la poetica di Pavese potrebbe aver influenzato il modo di fare poesia di Mario Benedetti, in particolare in *Umana gloria*. Infatti, quando gli chiesero di parlare del rapporto con il Friuli, Benedetti rispose con questa analogia: «Forse, con il doveroso rispetto delle proporzioni, come quello di Cesare Pavese con Santo Stefano Belbo e le Langhe».⁵ L'influenza di Pavese agisce forse a un livello tematico? Il Nido è uno dei luoghi-ricordo del racconto, connesso all'infanzia e alla giovinezza di Irene e di Santa (entrambe presenti nella poesia); citando un preciso luogo del romanzo, Benedetti sembrerebbe voler creare un rapporto con Pavese attraverso una prospettiva innanzitutto *geografica*, connessa alla centralità del luogo caro alla memoria (centrale nella prima sezione sarà infatti Nimis, il piccolo paese friulano).

Per imbastire nuovi possibili legami tra i due autori, commenterò la poesia *Vanno via i tuoi occhi* alla ricerca di piccoli indizi, a partire da un dettaglio apparentemente esterno al testo: la struttura della frase in epigrafe. Se la analizziamo, possiamo notare come l'andamento sia ternario, o meglio, anapestico: «era mórtā la vécchia del Nído». È noto come

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 40.

² NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Metrical Complexity in Christina Rossetti's verse*, «College Literature», 33, 2, 2006, p. 94.

³ Desidero ringraziare i revisori anonimi e i miei supervisori di dottorato, Benedetta Aldinucci e Rodolfo Zucco, per i suggerimenti puntuali e stimolanti. Questo articolo deve molto a Stefano Versace che mi ha guidato nello studio della Teoria della Griglia con Parentesi, e al confronto con Nigel Fabb che, oltre ai numerosi consigli, ha verificato la correttezza dell'algoritmo e delle griglie. Prezioso è stato infine il dialogo con Stefano Dal Bianco e Tommaso Di Dio. Eventuali imprecisioni e debolezze restano naturalmente di mia responsabilità.

⁴ CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1971 (ed. or. ivi, 1950), p. 115.

⁵ Intervista di Franca Mancinelli a Mario Benedetti e Gian Mario Villalta nel 2010 apparsa su «Le parole e le cose», 27 giugno 2020, <www.leparoleelecose.it/?p=38696> (u.c. 30.06.2025).

la prosa di Pavese sia ricca di modulazioni anapestiche (connesse alla metrica di *Lavorare stanca*);⁶ è interessante, però, ragionare sul perché Benedetti abbia voluto inserire proprio un passo anapestico. Inconsapevolmente, forse?

Nel saggio propongo un'analisi di *Vanno via i tuoi occhi* inseguendo questa domanda: e se l'influenza di Pavese agisse innanzitutto a un livello metrico? Se in un verso apparentemente *libero*, variabile in lunghezza e non riconducibile a misure tradizionali, agisse lo stesso principio che governa il verso di *Lavorare stanca*, ossia la presenza di una struttura metrica anapestica? Il saggio si divide in tre sezioni; nella prima proporrò un'analisi stilistica e tematica del componimento per mettere a fuoco il rapporto fra il tragico in Pavese e l'elegiaco in Benedetti, con una particolare attenzione all'immaginario mitico-fiabesco che caratterizza il testo scelto; *Vanno via i tuoi occhi* dialogherà con l'intera raccolta, specialmente con la sezione centrale in prosa. Nella seconda, presenterò un'analisi metrica più approfondita del componimento, applicando ai quindici versi di Benedetti la Teoria della Griglia con Parentesi di Nigel Fabb e Morris Halle, per formalizzarli come metri anapestici «larghi». ⁷ L'obiettivo è ipotizzare un concetto di metricità *latente* e collegarlo – attraverso l'anapesto – alla favola e all'elegia. Dedicherò, infine, una breve parte finale ad alcune riflessioni sul rapporto tra forma metrica e percezione estetica.

1. GLI OCCHI, LA FAVOLA, L'ELEGIA

Vanno via i tuoi occhi si trova nella prima sezione della raccolta, *In fondo al tempo*; il componimento è formato da quindici versi apparentemente in metrica libera, tendenzialmente lunghi, variabili in lunghezza e non riconducibili a una misura tradizionale.⁸ Prima di analizzarne ogni singolo passo, vorrei mostrare una visione d'insieme, rintracciando nel testo due varianti dello stesso fenomeno di ripetizione, il parallelismo morfo-sintattico (in grassetto) e la ripresa lessicale (sottolineata):

Vanno via i tuoi <u>occhi</u> ,	A
mezza <u>faccia</u> nascosta, il mento sulle patate.	B
I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche,	A
la <u>faccia</u> contro la fòrmica , con sopra i fili di nylon.	B
5 Nessun sangue, i tuoi occhi come prugne	A

⁶ COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1983, p. 185. Cfr. MATTEO ZOPPI, «Raccontare è monotono»: il ritmo della prosa in “Feria d’agosto” di Cesare Pavese, «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano», LXV, 3, 2012, pp. 201-220, e TIZIANO SEGALINA, *Usi e funzioni della cadenza ternaria nell’opera di Pavese*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIII, 2020.

⁷ NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Meter in Poetry: a new theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

⁸ Per un’analisi dell’assetto metrico di *Umana gloria*, rimando a FABIO MAGRO, *Su alcune figure della poesia di Mario Benedetti*, «L’Ulisse», 16, 2013, pp. 54-63.

	e come ciliegie, resta per giorni la sveglia finché ha batteria. Il palmo della mano avanti piano sul davanzale, solo un po' di freddo, la mano	C
	sulla maniglia della finestra, un po' più di freddo e l'aria.	D
10	Sguardi che colorano le case, i più piccoli pezzi d'intonaco, rossi, bianchi, celesti, sfumati dentro gli anni. La casa più bella del paese, le palme.	E/F
	C'erano le palme, abiti, programmi, Irene e la piccola Santa mi è sempre parso, nel racconto	F
15	che tutto abbandonava alla terra.	

Seppur la lirica non preveda uno schema di rime, è possibile rintracciare nel testo la presenza di una *chiusura*, cioè un principio strutturante, data dalle due forme di ripetizione. Il parallelismo consiste nel ripetere la medesima struttura morfo-sintattica, ad esempio nei vv. 2-4 «il mento sulle patate» e «la faccia contro la formica» presentano la stessa costruzione sintattica nominale, in cui al sostantivo segue il sintagma preposizionale. La ripresa lessicale, invece, consiste nel richiamare nel verso successivo un lessema apparso nel precedente; nel testo, ad ogni lessema apparso più di una volta corrisponde una lettera maiuscola, in modo da renderne visibile lo schema. Il risultato è una struttura che combina nomi appartenenti a una sfera semantica quotidiana (gli «occhi», la «faccia», la «mano», il «freddo», la «casa» e le «palme»), una struttura in apparenza lineare e distesa, costruita però su uno schema di rimandi e richiami in grado di sostituire la funzione strutturante della rima. In seguito, presento l'analisi dettagliata dei singoli passi; per facilitare la lettura, riporto ogni volta i versi in analisi.

Vanno via i tuoi occhi,

v. 1. Nel riflettere sulla centralità della vista in *Umana gloria*, Scarpa ha definito lo sguardo sulle cose e sul mondo «un atto percettivo compromesso all'origine da una visione mostruosa»⁹ («Sono venuti giù i sassi, | il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo. | Siamo scappati dagli occhi, il vento nella testa» [38]),¹⁰ in grado di fornire una visione sempre parziale («A sapere bene forse potrei dire: | anche per noi una visione intera | con uno specchio sopra, con un cielo» [53]). Per completarla è necessario ricostruirne le tracce attraverso la memoria, appellandosi ai luoghi vissuti (la Slavia, Nimis, Cividale, il Cantal...),¹¹ in particolare ai luoghi dell'infanzia:

⁹ RAFFAELLA SCARPA, *Mario Benedetti*, in GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, p. 419.

¹⁰ L'edizione di riferimento è MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Antonio Riccardi, Garzanti, Milano 2017 (ed. or. ivi, 2004). Quindi, [38] = M. Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 38.

¹¹ RAFFAELLA SCARPA, *Mario Benedetti*, cit., p. 419.

E la casa mi volava via nel prendere sonno.
Ero con mio fratello così distante dai nostri giochi
della palla, dell'aquilone, della canoa. [35]

Nel v. 1, però, gli occhi non solo producono una visione difettosa, parziale, ma escono di scena, se ne vanno. Il meccanismo narrativo tra un Io, un Tu e il non riuscire a vedere chiaramente acquisisce spessore nelle *Prose*: «Giravi gli occhi» [87], «Che avevi una mano nera, gli occhi nel velo delle lacrime e non mi vedevi bene, mi pensavi solamente, mi ricordavi» [88], «Poi gli occhi istupiditi» [88] e ancora «Dondolavano gli occhi» [91]. C'è una connessione tra il non poter vedere e il non poter parlare, particolarmente chiara nel seguente passo: «Nel sottoscala mi tenevi la mano con la mano che non vedevi; e io volevo parlare ma tu mi dicevi: no, e io non vedeva le mani che si stringevano» [87]. Nonostante i riferimenti alla vista siano frequenti in tutta la raccolta, è possibile che la metafora degli occhi che se ne vanno sia necessaria per introdurre e anticipare un *Leitmotiv* centrale sia nel componimento, sia nell'intera raccolta: la fiaba. Nelle prose, infatti, le immagini fiabesche sono frequentissime («Le rane, per averti nascosta durante la guerra, hanno larghe bocche» [92] o «E incantami con il volo dei carri, e mandami sulle azzurre piste dei lupi» [92]); in alcuni passi, persino esplicite (da notare, il divieto finale tipico della fiaba):

Era sempre la strada bianca con la fiaba della strada bianca, e le figure dei funghi grandi come le chiocciola, grandi come gli gnomi che disegnavo per viverci insieme.
[...] Mi dicevi: stai lontano dalla strada grande. [87]

Il motivo degli occhi che se ne vanno può essere interpretato non solo alla luce di un sistema visivo in grado di restituire solamente immagini parziali, ma come la necessità di una nuova modalità ottico-visiva, connessa al vedere *attraverso* un immaginario fiabesco. Tornerò più avanti su questo punto che sarà necessario per spiegare il sistema di metafore che regge i versi successivi.

Se leggiamo il v. 1, possiamo inoltre percepire una *cadenza*, una musicalità molto vaga connessa a un andamento, o ad un ritmo, ternario (ad un «tataTAtataTA»). Questo perché le sillabe sono raggruppate in due gruppi ternari, due anapesti. Chiamo anapesto la regolare combinazione di tre elementi in cui l'elemento più a destra è forte (in linguistica, viene definito la «testa» del piede, cioè l'elemento prominente):

vanno vía i tuoi^óocchi
- - + - - + (-)

Nella raccolta è frequente imbattersi in versi costruiti mediante la regolare ripetizione di anapesti: di tre («dove c'éra la lúce dei vísi» [53]), di quattro («Non abbiámo credúto che

fósse cosí» [31] o «improvvisa la lúna, la lúna, la lúna» [37], un'eco al fiabesco novenario pascoliano «la Morte! la Morte! la Morte!»)¹² o di cinque anapesti («come^il mórtō che viéne alla spálla per fárci sentíre» [37]). Quando il verso presenta la successione di tre gruppi ternari, può essere descritto con una nomenclatura tradizionale, il decasillabo con *pattern* di 3-6-9. L'aspetto interessante non è la coincidenza con metri tradizionali (la lunghezza del verso è così variabile da far apparire la coincidenza del tutto casuale), ma la presenza di una cellula ritmica che costantemente si ripete, creando una struttura a «fisarmonica»,¹³ allungabile o accorciabile in base al numero di anapesti presenti.

Un verso, quindi, continuo, non scomponibile in misure tradizionali, in dialogo con il metro anapestico di Pavese («Camminiámo una séra sul fiánco di^un cólle»),¹⁴ con l'anfibraco di Palazzeschi («col víso fiorító d'un gáio sorrísó»)¹⁵ e con l'esametro neoclassico di Pascoli («Éssi con ánimo fiéro sull'árgine^a mézzo la guérra»).¹⁶ Nelle *Questioni metriche novecentesche*, Mengaldo delinea una nuova possibile versificazione non necessariamente isosillabica, bensì basata sulla ripetizione di piedi metrici, e così scrive:

A una versificazione fondata – in buona sostanza – sull'isosillabismo, ma allo stesso tempo sulla varietà del numero e posizione di *ictus* può tendere a subentrare una versificazione non più isosillabica bensì basata su *ictus* di numero o posizione fissa, vale a dire su «piedi». Ne vanno distinti morfologicamente due tipi fondamentali: a) *versi con numero variabile di sillabe e di ictus, i cui piedi hanno però sempre la medesima misura sillabica e la stessa successione di arsi e tesi* [...] b) variabili sono sia la lunghezza dei versi che la consistenza sillabica dei piedi, ma costante è il numero dei piedi, cioè degli *ictus*, di ogni verso.¹⁷

Il v. 1 potrebbe essere incluso nella tipologia a) di Mengaldo; è necessario, però, affrontare una questione tanto centrale sia nell'analisi per piedi metrici, sia nell'analisi accentuale (la seconda tipologia), ossia chiedersi quali accenti della gerarchia prosodica considerare metricamente rilevanti. Gli accenti lessicali? Gli accenti di parola fonologica? Se consideriamo come unità accentabile ciò che definiamo *parola* e adottiamo la distinzione tra «categorie lessicali» (nomi, verbi, aggettivi e avverbi) e «categorie funzionali» (determinanti, preposizioni e congiunzioni),¹⁸ il verbo «vanno» e l'aggettivo «tuoi» portereb-

¹² GIOVANNI PASCOLI, *Scalpitio*, in Id., *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1978 (ed. or. ivi, 1891), pp. 26-28.

¹³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 39.

¹⁴ CESARE PAVESE, *I mari del Sud*, in Id., *Lavorare stanca*, in Id., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masero, Einaudi, Torino 1998 (ed. or. ivi, 1936), p. 7.

¹⁵ ALDO PALAZZESCHI, *La storia di Frate Puccio*, in Id., *Lanterna*, Edizioni Zara, Parma 1987 (ed. or. ivi, 1907), p. 87.

¹⁶ GIOVANNI PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli raccolte e riordinate da Maria*, in Id., *Dall'Iliade, Bivacco d'eroi*, VIII, Zanichelli, Bologna 1929 (ed. or. ivi, 1913), p. 9.

¹⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 39 (corsivo mio).

¹⁸ Adotto la distinzione presentata da CATERINA DONATI (in *La sintassi. Regole e strutture*, il Mulino,

bero accento così come «via» e «occhi». Accentando però la prima sillaba di «vanno», il verso presenta un attacco trocaico, anziché anapestico: come giustificare la scelta di non accentare la sillaba iniziale? Una soluzione (la soluzione che applicherò per tutti i versi successivi) consiste nel non considerare metricamente rilevante il singolo accento lessicale, ma l'accento di un gruppo di parole, ovvero l'accento di sintagma fonologico (per convenzione, ϕ). Il sintagma fonologico si costruisce a partire dai vari costituenti sintattici (nominali, aggettivali, verbali, preposizionali e avverbiali);¹⁹ nella fonologia dell'italiano, il nodo forte del sintagma fonologico tende ad essere l'elemento più a destra, di conseguenza, anche l'accento tenderà a collocarsi sul limite destro del sintagma.²⁰ Il v. 1 presenta due accenti di sintagma fonologico che corrispondono entrambi all'elemento prominente dell'anapesto ([Vanno víá] ϕ [i tuoi^ócchi] ϕ), inserendo così il verso nella tipologia a) di Mengaldo. È possibile rintracciare la presenza di una struttura metrica anapestica anche nei versi successivi?

mezza faccia nascosta, il mento sulle patate.
I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche,

vv. 2-3. Come si è visto, il v. 1 riporta una struttura anapestica regolare, perché a un piede ne sussegue un altro, senza perderne la consequenzialità; anche nei vv. 2-3 (misure più lunghe) si percepisce la stessa cadenza ternaria (il «tataTAtataTAatataTAtataTA»); entrambi, però, presentano una maggiore *apertura* – e per apertura intendo maggiore irregolarità –, perché tra un piede metrico e l'altro sono presenti sillabe «extrametriche», addizionali (segnalate dalle frecce):

[mezza faccia nascósta,] ϕ [il ménto] ϕ [sulle patáte.] ϕ
- - ± - - + - - + - - - - + (-)
↑ ↑

[I tuoi^ócchi] ϕ [con i nómi] ϕ [delle mélé] ϕ [e delle pésche] ϕ
- - + - - - + - - - + - - - + (-)
↑ ↑ ↑ ↑

Entrambi i versi sono caratterizzati da una struttura accentuale rada, poco densa, in quanto l'accento metrico tende a cadere ogni due sillabe; tutti e due, inoltre, condividono le seguenti caratteristiche: a) numero variabile di sillabe (15 nel primo, 17 nel secondo in

Bologna 2016, pp. 42-43) e da MARA FRASCARELLI, FRANCESCA RAMAGLIA, BARBARA CORPINA (in *Elementi di sintassi*, Caissa, Cesena 2020, p. 47) che arricchisce la classificazione tradizionale delle parole in nove classi di discorso.

¹⁹ Mi riferisco alla teoria della fonologia prosodica delineata da Nespor e Vogel in MARINA NESPOR, IRENE VOGEL, *Prosodic Phonology*, Foris, Dordrecht 1986.

²⁰ MARINA NESPOR, *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1994, p. 203.

base alla scelta se applicare o meno la sinalefe);²¹ b) presenza di quattro anapesti; c) presenza di sillabe addizionali tra i piedi ternari.

In tutta la raccolta le ripetizioni dell'anapesto sono frequentissime, tanto da poter stilare una vera e propria fenomenologia: un verso formato da uno a sette anapesti, la cui struttura sillabica può eccedere di una o due (ma non più di due) sillabe aggiuntive. Mostro in seguito qualche esempio:

- 1 an. = «Sulla stráda» [53];
- 2 an. = «Che si pássa tra le máni» [77];
- 3 an. = «Il sapóre negli ócchi che ti guárdano» [105];
- 4 an. = «La mia víoce è férma dove il cánto andava» [100];
- 5 an. = «Il marrón del trónco e una báva di azzúrro sul collétto» [103];
- 6 an. = «Con il sóle che tiéne il rastréllu nel cortíle, la cantína nel búio» [103];
- 7 an. = «Si laváva nella róggia, si ungéva le máni e la bárba e dópo si pettináva» [107].

Se si volesse paragonare i vv. 2-3 a un modello tradizionale, si potrebbe parlare di un tetrametro anapestico, cioè una misura metrica formata da quattro anapesti; se il tetrametro anapestico di *Lavorare stanca* (la prima delle tre misure, secondo l'analisi di Di Girolamo)²² può essere paragonato all'*anapestic tetrameter* di *The Destruction of Sennacherib* di Coleridge («The Assyrian came down like the wolf on the fold»),²³ i vv. 2-3 sembrerebbero maggiormente vicini al metro anapestico di *Epitaph of a Tyrant* di Auden, anch'esso caratterizzato da sillabe addizionali, la cui presenza dipende, salvo un caso, dalla scelta di applicare o meno la sinalefe.²⁴

²¹ Tra le difficoltà di scansione più evidenti vi è la questione degli scontri vocalici. Lo stesso Menichetti sottolinea come nel verso libero sia inevitabile «una certa ambiguità prosodica», e che spesso «il criterio della maggiore naturalezza» debba prevalere (ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 314). Non avendo alla base un verso il cui uso sia consolidato nella tradizione, la scelta dell'applicare o meno la sinalefe non può che essere arbitraria. Per evitare la falsificazione delle analisi, ho ritenuto essenziale stabilire una regola e seguirla a fondo: la sinalefe si applica solo quando le vocali contigue si trovano all'interno dello stesso sintagma fonologico (non si applicherà ad esempio in «nascosta, il mento»). Nonostante questa scelta possa non essere la migliore, e giustificarla scientificamente sembra impresa ardua, possiamo notare come nella lingua italiana alcuni fenomeni fonologici quali il raddoppiamento fonosintattico, l'allungamento finale e lo spostamento d'accento si verifichino solo all'interno del sintagma fonologico (MIRCO GHINI, *Phi-formation in Italian: a new proposal*, «Linguistics», 12, 2, 1993, p. 42). I confini del sintagma fonologico sono essenziali nel motivare l'esistenza di determinati processi linguistici che non troverebbero altrove una spiegazione valida. Sebbene la sinalefe sia una figura metrica, virtuale, e non linguistica, è possibile immaginare che la coesione tra elementi facenti parte dello stesso sintagma fonologico sia maggiore. Un uso estensivo della sinalefe inoltre ridurrebbe la presenza delle sillabe addizionali, essenziali nella struttura dei *loose meters*. Per rafforzare l'ipotesi, potrebbe essere interessante adottare una prospettiva empirica, analizzando attraverso strumenti d'analisi acustica quali *Praat* le letture di Mario Benedetti.

²² COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 184.

²³ GEORGE GORDON BYRON, *The Destruction of Sennacherib*, in ID., *Lord Byron. Selected poems*, edited by Susan J. Wolfson and Peter J. Manning, Penguin Books, London 2005 (ed. or. ivi, 1915), p. 471.

²⁴ WYSTAN HUGH AUDEN, *Another time*, trad. it. *Un altro tempo* a cura di Nicola Gardini, Adelphi,

And the poetry he invented was easy to understand (senza sinalefe)
- - + - - - + - - + - - - +
↑ ↑ ↑ ↑

And the poetry he invented was easy to understand (con sinalefe)
- - + - - - + - - + - - - +
 ↑

Qual è lo statuto metrico di queste forme? Approfondirò questo punto nella seconda sezione, anticipo solamente che si potrebbe parlare di strutture anapestiche «larghe», forme *cadenzate*, in parte libere e irregolari, in parte periodiche e metriche. Come formalizzarle? Una possibile soluzione è estendere l'inventario dei piedi metrici, giustificando la presenza delle sillabe addizionali con piedi metrici quaternari, anziché ternari: i peoni.²⁵ Il v. 3, ad esempio, potrebbe essere analizzato come una successione di quattro peoni terzi (- - + -), a seconda di come si scelga d'applicare la sinalefe.

Senza considerare l'inesistenza da una prospettiva linguistica dei piedi formati da quattro elementi,²⁶ l'analisi volta a visualizzare il verso non in quanto unità continua, ma come struttura *smontabile* formata da *mattoncini* interscambiabili di diverse dimensioni rende innanzitutto difficile ipotizzare quale possa essere il meccanismo psicologico dietro tale forma metrica.

la faccia contro la formica, con sopra i fili di nylon.
Nessun sangue, i tuoi occhi come prugne
e come ciliegie, resta per giorni la sveglia finché ha batteria.

vv. 4-6. L'espressione «Nessun sangue» segnala un allontanamento dalla poetica di Pavese, o meglio, una riformulazione del tragico pavesiano in chiave elegiaca. Il termine «sangue» appare quattro volte in *Umana gloria*, spesso connesso a una visione iniziale tragica («il pensiero che si è mangiata crusca col sangue dei mattatoi» [39] o «Ti asciugo il sangue che posso | mio bianco bambino vivo, dopo sono gli ospedali» [98]); in effetti, una linea tragica è rintracciabile in tutta la raccolta:

La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,
si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,
un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande. [71]

Milano 2004 (ed. or. ivi, 1940), p. 158. L'esempio e l'analisi sono tratte da *Meter in Poetry* (NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Meter in Poetry: a new theory*, cit., p. 81).

²⁵ ALDO MENICETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 30.

²⁶ Nella prosodia italiana il piede formato da quattro sillabe non esisterebbe, in quanto ristrutturato in due piedi binari (f+d, f+d). Inoltre, la «testa» del piede (cioè l'elemento prominente) può trovarsi o sul limite destro o sul limite sinistro: la possibilità che una lingua presenti un piede con il nodo forte centrale (ad esempio, l'anfibraco), non è impossibile, ma rara e marcata (MARINA NESPOR, *Fonologia*, cit., p. 164).

oppure

Il terremoto improvviso
come il morto che viene alla spalla per farci sentire
improvvisa la luna, la luna, la luna. [37]

Non è necessario argomentare la centralità del «sangue» e del tragico ne *La luna e i falò* (basti solamente pensare agli omicidi del Valino o alla morte di Santa); nel testo di Benedetti, invece, è interessante notare come il sangue sia assente. Questa assenza può essere interpretata come un allontanamento dalla prospettiva tragica di Pavese in nome di una visione elegiaca: al sangue di Pavese, Benedetti risponde con un altro liquido, il pianto. Alla tragedia e all'urlo («Rosina s'era buttata contro la tavola e urlava, si teneva le mani sul collo. Poi aveva fatto un grido più forte»)²⁷ subentra il pianto («Piangi qua, borgo senza nessuno» [49], «Il cielo sta sul pensiero di piangere» [53], «le farfalle del mio piangere ci tengono lì» [76] e «Mi hanno visto | gli uomini di una volta e piangevo» [99]). Un lamento, potremmo dire, uno sguardo elegiaco²⁸ legato a un dolore totalizzante («Ma questo dissolversi no, e lasciare dolore | su ogni cosa guardata, toccata» [31]), condiviso («la mattina quando ti sei svegliata | triste e come disperata per la mia vita» [67]), e in parte fisico («come da paure, da un cervello ferito in una parte» [35]; «Si sta dentro con la paura che il corpo è strano che non faccia male» [63]).

Per decifrare l'espressione «Nessun sangue» è necessario ritornare alle prose, in cui i riferimenti al pianto sono frequentissimi: «Volevo piangere, per questo ti tenevo lì, anche quando ti avvicinavi, ridevi, facevi gli scherzi» [88]; «quando non mi riconosci piangi» [89], «E io vorrei piangere, qualcosa al di là di tutto» [89] e ancora «e io pensavo a cosa fare domani, domani non devi piangere mai» [90]. In particolare, la presenza del pianto è connessa ad un atteggiamento magico-fiabesco, in grado di restituire un effetto quasi straniante:

E come in certe fiabe, se chiedevo di Giannina che non era venuta, mi rispondevano:
Giannina? chi è Giannina? non c'è nessuna Giannina!, e io sapevo che avevi pianto, che avevamo già pianto. E mi dicevo: adesso tutto è calmo, normale, non ci sei più. [88]

²⁷ CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 108.

²⁸ ANTONIO RICCARDI (*Introduzione*, in MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, cit., p. 7) scrive: «Per riprendere altre due parole chiave di Benedetti, possiamo dire che il primo paesaggio indica la dimensione della “favola”, dello stupore, mentre il secondo allude alla dimensione della “storia”, della lucidità. Molto interessante è anche il modo in cui Benedetti le mette in relazione tra loro: cioè attraverso il tema della morte. La tradizione ci ha trasmesso l'elegia come un componimento dal tono meditativo e malinconico, legato spesso al compianto funebre. In Benedetti, però, l'elegia assume un significato ermeneutico più ampio: indica un modo di guardare la realtà attraverso una distanza, consente di conoscere l'esperienza allontanandosi dall'impatto diretto del vissuto, come accade anche nelle poesie dei *Gisants* di Michel Deguy che Benedetti ha tradotto per il volume antologico *Arresti frequenti* (2007)».

Questa digressione è necessaria per riflettere sul cortocircuito tra pianto, favola e vista; in particolar modo per comprendere la seconda apparizione nel testo degli «occhi», accostati prima alle «mele» e alle «pesche» (v. 3), poi alle «prugne» (v. 5) e alle «cilegie» (v. 6). Come spiegare queste quattro metafore? Gli occhi sembrerebbero ritornare sulla scena *mutati*, come se mutato fosse innanzitutto il modo di guardare. L'accostamento di un Tu («i tuoi occhi») ad oggetti appartenenti a una sfera semantica quotidiana ritorna (ancora) nelle prose, nell'«Eri nelle dita come i semi del soffione, come i fiocchi dagli alberi» [91] e nell'«e io sognavo che eri lì, che eri la stanza, la mattina, la vallata, gli alberi» [87]. Tra il pianto e quel lessico semplice, domestico, famigliare perché sviluppato nell'infanzia sembra esserci una connessione, ben visibile in *Stanca madre*:

Guardo, vicino all'acqua, l'acqua.
Quando dici «erba» piango,
quando nelle tue parole ci siamo noi e c'è tutto
l'avere incominciato da piccoli,
qui in questa terra, dici, questa nostra terra. [101]

Sono le parole semplici (le «pesche», gli «alberi» e l'«erba»), apprese da bambini («l'avere incominciato da piccoli» [101]) a attivare il pianto, e di conseguenza il lamento. L'immaginario magico-fabesco, quindi, sembrerebbe essere una componente necessaria all'elegia, connesso addirittura al sogno («e dopo il pianto grande la voce così bella | sai, dice, vieni, sono tutta nel sogno e tu?» [45]). Nel testo in analisi, la metafora degli occhi può essere sciolta attraverso la necessità di questo nuovo sguardo, sguardo in un certo senso *fiabesco*, in quanto l'accostamento di parti del corpo a nomi tanto semplici quanto infantili è il tipico tono della favola (basti pensare all'incipit di *Biancaneve*).²⁹ Della poetica di Pavese, Benedetti sembra aver extrapolato il concetto di «fiaba mitica», profondamente connessa a un luogo: «Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento»).³⁰ Ma torniamo ora alla questione della forma. Anche nel v. 5 si ripresenta la stessa struttura anapestica «larga»:

²⁹ JACOB GRIMM, WILHELM GRIMM, *Fiabe*, a cura di Giuseppe Cocchiara, trad. italiana di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1992 (ed. or. ivi, 1951), p. 185: «Una volta, nel cuor dell'inverno, mentre i fiocchi di neve cadevano dal cielo come piume, una regina cuciva, seduta accanto a una finestra dalla cornice d'ebano. E così, cucendo e alzando gli occhi per guardar la neve, si punse un dito, e caddero dalla neve tre gocce di sangue. Il rosso era così bello su quel candore, ch'ella pensò: "Avessi una bambina bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come il legno della finestra!" Poco dopo diede alla luce una figlioletta bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come l'ebano; e la chiamarono Biancaneve. E quando nacque, la regina morì».

³⁰ CESARE PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. ivi, 1946), p. 139.

[nessun sángue], φ [i tuoi^óocchi] φ [come prúgne] φ
- - + - - - + - - - + (-)
↑ ↑

Se ne analizziamo la struttura sintattica, possiamo notare come le sillabe addizionali siano collocate sul limite destro del sintagma fonologico, sempre dopo l'accento; come se quella posizione fosse più *debole*, forse perché in corrispondenza di una leggera pausa di senso (una *coupe* sintattica?) che segnala il confine dei vari sintagmi (la stessa tendenza si riscontra nel v. 3).

il palmo della mano avanti piano sul davanzale,
solo un po' di freddo, la mano
sulla maniglia della finestra, un po' più di freddo e l'aria.

vv. 7-9. In *Umana gloria*, al freddo corrisponde sia un senso di solitudine («Nel freddo, adesso, ho un po' di febbre e qui da solo...» [40]), sia un'errata percezione corporea («Ho freddo, ma come se non fossi io» [71]); la percezione del corpo – in particolare il percepire le proprie mani – è spesso connessa alla paura che esso faccia male («Si sta dentro con la paura che il corpo è strano che non faccia male | povere e care le dita che danno alla bocca queste ore immense di noi» [63]), all'abbandono («con la paura che ci ha assottigliati in un sorriso | dopo la paura in ogni mano, o braccio, passo | che ogni mano, o braccio, passo, non ci siano» [79]) o a un vago tempo mitico («Le iscrizioni neolitiche | sono state sulla mia mano» [99]). L'esperienza del mondo e delle cose sembrerebbe filtrare non solo dagli occhi (in particolare, attraverso il *medium* della finestra³¹ qui rappresentato dal «davanzale»), ma dalle stesse mani. Oltre alle sillabe addizionali, i vv. 7 e 8 presentano un piede binario (un trocheo?) nel primo verso in apertura, nel secondo a metà:

[il pálmo] φ [della máno] φ [avanti piáno] φ [sul davanzále] φ
- + - - - + - - - + - - - + (-)
↑

[solo^un pó] φ [di fréddo,] φ [la máno] φ
- - + - + - - + (-)
↑

Nel v. 9, invece, la cadenza anapestica sembrerebbe essere percepibile solo nella parte finale («sulla maniglia della finestra, un po' più di freddo e l'aria»).

³¹ RAFFAELLA SCARPA, *Mario Benedetti*, cit., p. 420.

Sguardi che colorano le case, i più piccoli
pezzi d'intonaco, rossi, bianchi, celesti, sfumati
dentro gli anni. La casa più bella del paese, le palme.
C'erano le palme, abiti, programmi, Irene

vv. 10-13. Come la piccola Santa, Irene è una delle tre figlie di Sor Matteo, la figlia che più fortemente desidera il Nido.³² In quest'ultima parte si insiste sul cortocircuito tra il vedere e il ricordare; sono, infatti, «gli sguardi» a «colorare» il ricordo della casa, ad entrare «dentro gli anni». Se la «fiaba mitica» di Pavese è un uscire dal tempo,³³ in *Vanno via i tuoi occhi* è necessario andare *dentro* al tempo, o «in fondo al tempo», così come ricorda il titolo della sezione. La dimensione temporale acquisisce sì una prospettiva a tratti mitica («È successo un tempo | ma è come fosse adesso | perché anche adesso è un tempo» [95]) per consolidarsi, però, nel tempo dell'infanzia:

C'era un tempo come questo, con le nuvole, i bambini come te,
ma diverso, come se ci fossero altre gambe,
non le gambe da staccare e da cambiare che ha il tuo giocattolo
ma delle mani, degli occhi pieni di grondaie. [114]

Se il v. 12 è riconducibile al metro anapestico «largo»:

[Dentro gli'ánni,] φ [la cásá] φ [più bélла] φ [del paése,] φ [le pálme] φ
- - + - - + - - + - - + - - + - + (-)
↑

nel v.11, la consequenzialità degli anapesti è interrotta dalla presenza del piede binario:

[pezzi d'intónaco,] φ [róssi,] φ [biánchi,] φ [celésti,] φ [sfumáti] φ
- - - + - - + - + - - + - - + -
↑

Nonostante il grado di libertà dato dal discostarsi dall'ipotetico modello anapestico sia maggiore, in entrambi i versi si nota come l'accento *tenda* a cadere ogni due sillabe, ricreando la stessa musicalità ternaria. Nei versi restanti, invece, la cadenza sembra riscontrarsi solo a fine verso («sguardi che colorano le case, i più piccoli» e «c'erano le palme, abiti, programmi, Irene»).³⁴

³² CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 89: «E allora cominciai a chiedermi che cosa dovevano essere le stanze e il giardino del Nido, di quell'antica palazzina, perché Irene e Silvia morissero d'andarci e non potessero».

³³ ID., *Del mito, del simbolo e d'altro*, cit., p. 140: «Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo».

³⁴ Nel verso 13, la sinalefe tra «programmi» e «Irene» non è stata applicata (nonostante la presenza

e la piccola Santa mi è sempre parso, nel racconto
che tutto abbandonava alla terra

vv. 14-15. Prima di concludere, mostro sia la struttura dell'ultimo verso anapestico «lar-go», sempre caratterizzato da posizioni extrametriche e cadenza ternaria:

Le la piccola Sánta]φ [mi^è sempre párso,]φ [nel raccón]φ
- - ± - - + - - - + - - - + (-)
↑ ↑ ↑

sia la scansione del verso finale, a bassissima densità accentuale («che tutto abbandonáva alla térra»), in quanto la valle atona tra un accento e l'altro è estesa. La piccola Santa è la figlia più piccola e più bella di Sor Matteo, talmente bella da doverne bruciare il corpo dopo la morte:

Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco.³⁵

Alla terra, Santa ha lasciato il suo corpo, tutto è stato abbandonato. La fine di Santa è ascrivibile al filone della tragedia; lo stesso abbandonarsi alla terra è tragico, così come lo è la morte del Valino e l'incendio alla cascina. In *Umana gloria*, invece, il desiderio di abbandonarsi (all'altro, alle cose, alla terra) è *rivisitato* in chiave elegiaca, in un'ottica più calma, malinconica («dove i vecchi sono un po' malati, portano fuori la sedia, | guardano restare la loro immagine negli alberi | sulla legna, la terra che va nella ghiaia dei bambini» [118], «Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi» [31], «ecco, sono questo, prendimi mio Signore, | stare così raccolto» [62], «stare in mezzo alle foglie qua e là» [43] e ancora «Io non ho più niente di me. | Respiro la fatica della stanza a stare | dove gli uomini non sono più») [117].

Il testo che apre la raccolta così inizia: «Lasciano il tempo e li guardiamo dormire | si decompongono e il cielo e la terra li disperdon» [31]. La terra sembrerebbe essere profondamente connessa alla morte («l'hanno messa per terra ma era morta» [49] o «Le ossa di mio padre | raccolgono sempre gli alberi» [133]), sembrerebbe avere la funzione di perdita e dispersione, per ricondurre poi all'infanzia («Cerco una fine dove giocavo. | E altre forme nella mente adulta | raccolgono il nonno bambino dalla terra» [133] oppure «Venivano tanti che diventavano subito bambini...» [35]). Nella raccolta il lamento e l'elegia si manifestano attraverso una prospettiva magico-fiabesca, connessa

delle vocali omotimbriche sembri suggerire la scelta opposta) perché lo scontro vocalico non si realizza nel medesimo sintagma fonologico (come spiegato nella nota 21).

³⁵ CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, cit., pp. 131-132.

al desiderio di un incantesimo («Oh incantami, oh mandami via di qui di nuovo disperso» [92]) in grado di trasformare il grande tragico de *La luna e i falò* in un piccolo e continuo pianto: «I tuoi piedi hanno i segni di piccole e di profonde ferite» [92]. La citazione in epigrafe e gli esplicativi riferimenti a *La luna e i falò* fanno sì che *Vanno via i tuoi occhi* possa essere analizzata come un insieme di indizi attraverso i quali leggere in tutta la raccolta l'influenza di Pavese, rivelando quanto essa sia connessa al motivo della morte e del luogo caro alla memoria.

Solamente tornando all'analisi metrica, però, è possibile comprendere come la matrice elegiaca, la presenza della fiaba e il rapporto con Pavese agiscano a un livello ancora più *profondo* (non esclusivamente tematico), connesso al modo di percepire – e, di conseguenza, di costruire – il verso. Dedicherò, quindi, la seconda parte dell'articolo a un'analisi metrica più approfondita in grado di fornire una verifica (il più oggettiva possibile) della seguente ipotesi: il metro dei quindici versi di *Vanno via i tuoi occhi* è un metro anapestico.

2. E SE ANCORA SI POTESSE CONTARE LE SILLABE?

I versi di *Vanno via i tuoi occhi*, apparentemente liberi e irregolari, sono tutti caratterizzati dalla presenza di una struttura accentuale a bassa intensità, in quanto l'accento tende periodicamente a cadere ogni due sillabe, creando una modulazione anapestica. Nel testo, così come in tutta la raccolta,³⁶ le ripetizioni dell'anapesto sono frequentissime; per riassumere, possiamo ricondurre i quindici versi a tre tipologie di struttura anapestica: a) regolare («Vanno via i tuoi occhi», v.1); b) presenza di sillabe addizionali tra gli anapesti («I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche», v. 3); c) presenza di gruppi binari tra gli anapesti («il palmo della mano avanti piano sul davanzale», v. 7).

L'ipotesi che qui sostengo è che la ripetizione dell'anapesto non sia né casuale, né accidentale, ma sia connessa ad una struttura metrica anapestica *latente*, non immediatamente visibile nella superficie del verso, in quanto legata alla struttura metrica profonda. Il concetto di struttura *latente* è connesso ad una delle coppie antinomiche più dibattute nella ricerca linguistica, ossia la contrapposizione tra *Deep Structure* e *Surface Structure*. Ma cosa s'intende, in linguistica, per *Deep Structure*? Se prendiamo la prima nasale di «inganno» e di «invano» possiamo notare come presenti due realizzazioni superficiali differenti (la prima velare, la seconda labiodentale, appunto), entrambe però sono connesse ad un unico fonema (/n/), che agisce in quanto struttura sottostante. Allo stesso modo se osserviamo le due seguenti frasi – «Marco mangia una mela» e «La mela è mangiata da Marco» – notiamo come la relazione tra gli elementi («Marco» e «da mela») sia la stessa, nonostante la trasformazione in una costruzione passiva ne abbia cambiato la struttura superficiale.

³⁶ Per un'analisi dell'anapesto in *Umana gloria*, ALESSIA GIORDANO, *Un'analisi metrica di "Umana gloria": l'anapesto e la Teoria della Griglia con Parentesi*, Tesi di Laurea magistrale, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2023/2024.

La domanda che pongo è la seguente: il metro è ciò che appare nella superficie, oppure è una struttura invisibile, nascosta e profonda a cui è possibile collegare le variazioni superficiali? In questo senso i versi di *Vanno via i tuoi occhi*, pur presentando un *ritmo* differente, risultano connessi alla medesima struttura profonda: un'ipotetica struttura anapestica.

Per renderne visibile la struttura metrica profonda applico al verso di *Vanno via i tuoi occhi* la Teoria della Griglia con Parentesi di Nigel Fabb e Morris Halle (*Bracketed Grid Theory*, BGT), delineata in *Meter in Poetry: a new theory* (2008).³⁷ La sfida, dunque, è verificare se le più recenti teorie del metro poetico (teorie nate nel campo della linguistica teorica) possano fornire spunti e strumenti utili agli studi di metrica italiana, avvicinandoci ad una delle questioni più affascinanti sulla forma metrica: quali sono i principi che governano il verso? Dopo aver comparato le più diverse tradizioni poetiche (inglese, francese, italiana, spagnola, greca, araba, lettone ecc.), alla ricerca di un principio comune che le unisca, Nigel Fabb e Morris Halle giungono alla conclusione che, in ogni versificazione, gli elementi sono contati per gruppi binari o ternari. Il metro appare come uno speciale sistema che computa le sillabe, contandole per intervalli binari o ternari e assegnando ad ogni elemento del gruppo una prominenza sugli altri (il ruolo di «testa»).

La Teoria della Griglia con Parentesi è *in primis* una teoria della forma. La forma metrica è visualizzata come un insieme di regole e condizioni, e a definirla non è solamente il materiale fonologico che la compone (ossia, le sillabe e gli accenti), ma la presenza della «griglia metrica», cioè una struttura *periodica* da cui dipende la percezione metrica (e estetica) che si ha del verso stesso. La griglia metrica è organizzata su più livelli e è formata da asterischi, ovvero la rappresentazione grafica delle sillabe, poi raggruppati da parentesi, l'equivalente formale delle regole iterative. Non si tratta dunque di un modello a priori giustapposto al testo, ma del risultato di un *particolare modo di contare* le sillabe che consiste nel proiettarle sotto forma di asterischi, raggrupparle per intervalli binari o ternari, assegnare ad un elemento in ogni gruppo una prominenza per poi proiettarlo sul livello successivo e nuovamente iniziare il raggruppamento, fino ad esaurirne il materiale.

In altri termini, computando gli elementi del verso mediante una precisa procedura emerge una struttura formale prima nascosta, la griglia metrica. Così come avviene nella musica e nella danza, i *pattern* periodici sono il risultato dell'esecuzione di un insieme di calcoli il cui fine è la costruzione di strutture ripetitive: il metro, in questo senso, è una

³⁷ Nel capitolo dedicato ai metri romanzo, Carlos Piera ha applicato la Teoria della Griglia con Parentesi all'endecasillabo, in particolare all'*endecasilabo* spagnolo (pp. 94-130). Per quanto riguarda il contesto italiano, Stefano Versace ha analizzato l'endecasillabo italiano (STEFANO VERSACE, *A Bracketed Grid account of the Italian endecasillabo meter*, «Lingua», 143, 2014, pp. 1-19) e successivamente il tredecasillabo di Montale (STEFANO VERSACE, *Eugenio Montale's Loose Endecasillabi*, «The Italianist», 44, 1, 2024, pp. 74-93.) alla luce della *Bracketed Grid Theory*, integrando la definizione di *stress maximum* con la nozione di accento di sintagma fonologico e analizzando i possibili *pattern* ritmici dell'endecasillabo attraverso due strutture fondamentali.

struttura ripetitiva.³⁸ Attraverso la creazione di un sistema ordinato di regole – possiamo parlare di un algoritmo – è possibile costruire la griglia metrica soggiacente al verso, estrapolandone così la metricità. La griglia metrica rappresenta la struttura del verso, rendendo visibili le regole e i meccanismi formali che lo governano («la letteratura», scriveva d'altronde Brioschi, è un «comportamento governato da regole»).³⁹

La Teoria della Griglia con Parentesi si configura innanzitutto come una teoria del metro, e non del ritmo: l'obiettivo primo consiste dunque nell'individuare le caratteristiche strutturali profonde che definiscono un particolare verso, a prescindere dalle scelte stilistiche del singolo autore e dalle diverse variazioni ritmiche. Questo aspetto emerge con particolare evidenza quando si tenta di scansionare l'endecasillabo italiano mediante la *Bracketed Grid Theory*. Com'è noto, l'endecasillabo ammette un'ampia varietà ritmica (basti pensare alla classificazione dell'endecasillabo del *Furioso* di Dal Bianco);⁴⁰ per tale ragione, è necessario sottolineare come la teoria sviluppata da Nigel Fabb e Morris Halle – e in particolar modo la revisione proposta da Versace – non miri a ricondurre tali *pattern* (dattilici e anapestici, ad esempio) a un rigido schema giambico, o a un modello strettamente connesso all'*iambic pentameter* di Chaucer. Al contrario, la teoria si concentra su quei tratti che definiscono ogni endecasillabo: la presenza di dieci posizioni metriche e la forte tendenza (fonologicamente motivata) ad accentare la quarta e/o la sesta posizione, caratteristiche rilevate dall'algoritmo.⁴¹ Questa impostazione consente di superare uno dei dubbi ricorrenti sull'applicazione della Teoria della Griglia con Parentesi all'endecasillabo italiano, legato ad un'impossibilità strutturale dovuta alla distinzione tra lingue ad isocronia accentuale, quali l'inglese, e lingue ad isocronia sillabica, come l'italiano.⁴²

³⁸ NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Metrical Complexity in Christina Rossetti's verse*, cit., p. 94.

³⁹ FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, il Saggiatore, Milano 2006, p. 183.

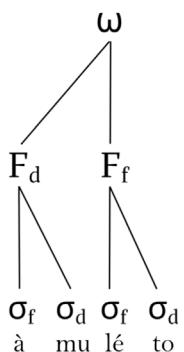
⁴⁰ STEFANO DAL BIANCO, *L'endecasillabo del "Furioso"*, Pacini, Pisa 2007, p. 16.

⁴¹ STEFANO VERSACE, *A Bracketed Grid account of the Italian endecasillabo meter*, cit., p. 23.

⁴² La distinzione tra lingue ad isocronia accentuale (IA) e lingue ad isocronia sillabica (IS) si fonda sull'ipotesi che le prime siano organizzate mediante la regolare alternanza di accenti (IA), la cui distanza tende ad essere uguale, mentre le seconde si strutturino in base al regolare ricorrere di sillabe, la cui durata è la stessa. L'isocronia dunque si riferisce a «determinate porzioni di enunciato» che «tendono ad occupare una medesima estensione di tempo rispetto ad altri segmenti dello stesso tipo» (PIER MARCO BERTINETTO, *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze 1981, p. 169). Tuttavia, diversi studi fonetici hanno mostrato come «la distinzione tra IA e IS non è basata su alcuna caratteristica fisica: in inglese (che sarebbe una lingua a IA) la lunghezza di un intervallo tra due accenti è direttamente proporzionale al numero di sillabe che occupano tale intervallo ed è inoltre dipendente dalla struttura sillabica e dalla posizione che la sillaba occupa nell'enunciato» (MARINA NESPOR, *Fonologia*, cit., p. 259). Non si tratta inoltre di una polarizzazione dicotomica e escludente, ma di una tensione tra due poli, in cui alcune lingue – il portoghese brasiliano, ad esempio – rappresentano un sistema intermedio (ROY C. MAJOR, *Stressing-timing in Brazilian Portuguese*, «Journal of Phonetics», 9, 3, 1981 pp. 343-351). La differenza dunque sembrerebbe essere riconducibile alla percezione, anziché alla produzione, in quanto «nella realtà fisica non esistono né isocronismo accentuale né isocronismo sillabico» (MARINA NESPOR,

Il punto che ritengo più interessante della teoria è la possibilità di generare la griglia metrica di quei versi apparentemente irregolari, definiti *loose meters*, cioè i metri «larghi», la cui lunghezza variabile li contraddistingue dagli *strict meters*, forme stabilmente canonizzate. Nei *loose meters*, il controllo che il metro esercita sugli elementi del verso è più «lungo», meno rigido (ma non per questo motivo assente!). Infatti, nei metri «larghi» la presenza di sillabe addizionali e la mescolanza di piedi binari e ternari sono ammesse.

Per facilitare la lettura, mostrerò la costruzione della griglia della parola «amuleto». Analizziamone però prima la struttura prosodica. La parola «amuleto» è formata da quattro sillabe, di cui due portano accento: “le” porta l’accento primario (o lessicale), “a” l’accento secondario. Se nella lingua italiana l’accento primario è determinato da informazioni lessicali, l’accento secondario rappresenta invece un fenomeno postlessicale, puramente fonologico. Sebbene le teorie in merito siano contrastanti, ipotizziamo che il piede fonologico fondamentale dell’italiano sia il trocheo, piede binario con prominenza a sinistra.⁴³ In questo senso, la presenza dell’accento secondario sarebbe giustificata dalla struttura stessa del piede, in quanto la sillaba “a” rappresenterebbe null’altro che la realizzazione della testa del trocheo (in altre parole, l’elemento prominente). Per una maggiore chiarezza, mostro la struttura fonologica della parola (ω), indicando la prominenza tra le sillabe (σ) e tra i piedi (F):



Fatta questa precisazione, possiamo tornare alla costruzione della griglia. Dopo aver proiettato le quattro sillabe sotto forma di asterischi, è necessario computarle attraverso l’inserzione delle parentesi iterative. Partendo dal lato destro della stringa, raggruppo

Fonologia, cit., p. 259). Si tratterebbe quindi di una questione risolvibile esclusivamente mediante l’aiuto dell’estetica empirica, per essere poi riletta alla luce delle riflessioni di Fortini sulla validità e sulla natura della metrica accentuale italiana: «edificarla non si può» scrive Fortini «ma praticarla la si pratica eccome» (FRANCO FORTINI, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2, 1981, p. 117). Per ulteriori approfondimenti, rimando a MARINA NESPOR, JACQUES MEHLER, *Linguistic rhythm and the acquisition of language in Structures and Beyond: The Cartography of Syntactic Structures*, vol. 3, a cura di Adriana Belletti, Oxford Studies in Comparative Syntax, New York 2004, pp. 213–222.

⁴³ MARINA NESPOR, *Fonologia*, cit., p. 167.

gli asterischi per intervalli binari attraverso l'inserzione di parentesi sinistre le quali assegnano all'elemento a sinistra di ogni gruppo il ruolo di testa, proiettandolo sul livello successivo. La griglia non mostra nient'altro che la struttura profonda della parola «amuleto» e le relazioni che gli elementi intrattengono fra di loro:

| | |
|---------|----|
| àmuleto | GL |
| (* | * |
| * | *) |

Prima di iniziare è necessario porre il *focus* su un ultimo concetto: lo *stress maximum*. Lo *stress maximum* è un'entità metrica che corrisponde ad una classe di accenti scelti a cui l'algoritmo dei *loose meters* è sensibile, in quanto la posizione degli *stress maxima* determina l'inserzione delle parentesi iterative, bloccando (come mostrerò) la creazione dei gruppi. Nei *loose meters*, prima dell'inserzione delle parentesi iterative viene applicata una regola aggiuntiva, non iterativa:

a)

Inserire una parentesi Dx sul livello 0 della griglia dopo ogni asterisco proiettato da uno *stress maximum*.

La scelta dello *stress maximum* dipende da tradizione a tradizione, da *corpus a corpus* o dal singolo autore. La mia ipotesi è che lo *stress maximum* in *Vanno via i tuoi occhi* corrisponda non all'accento lessicale, ma alla sillaba che porta accento di sintagma fonologico se preceduta e seguita da una sillaba con accentazione minore (se lo *stress maximum* si troverà a inizio verso, non sarà dunque rilevato dall'algoritmo). Immaginiamo ora che ogni metro abbia il proprio set di istruzioni, cioè una serie di regole in grado non solamente di definirlo, ma di generarlo. Il set di istruzioni (o l'algoritmo) per costruire la griglia metrica dei *loose anapestic meters* di *Vanno via i tuoi occhi* è il seguente:

GL0: Proiettare ogni sillaba come asterisco su GL0. Inserire parentesi Dx non iterative dopo ogni *stress maximum*. A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Sx, formare gruppi ternari, con testa a Dx. Gruppi incompleti e asterischi non raggruppati sono ammessi. Proiettare su GL1 le teste di ogni gruppo.

GL1: A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx. Proiettare su GL2 le teste di ogni gruppo.

GL2: A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx. Proiettare su GL3 le teste di ogni gruppo.

Mostro in seguito i singoli passaggi per costruire la griglia metrica del v. 3 «I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche», formato da quattro sintagmi fonologici e, di conseguenza, da quattro *stress maxima*:

Proiettare ogni sillaba metricamente rilevante⁴⁴ come asterisco sul primo livello della griglia e inserire parentesi Dx non iterative dopo ogni *stress maximum*.

I tuoi^óccoli con i nómi delle méle e delle pésche GL
* * *] * * *] * * *] * * (* * *] * (0 <

A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Sx, formare gruppi ternari, con testa a Dx.

Avendo stabilito un intervallo di tre asterischi, se il cursore non troverà tre asterischi consecutivi dovrà *saltare* e passare ai prossimi. Per raggruppare tre asterischi consecutivi, il cursore passa da \uparrow^1 a \uparrow^2 :

Le parentesi iterative hanno generato quattro gruppi ternari con prominenza a destra (quattro anapesti); le sillabe extrametriche sono ammesse a condizione che non ci siano più di due asterischi consecutivi non raggruppati:

I tuoi ócchi con i nómi delle méle e delle pésche

La regola successiva dice:

Proiettare su GL1 le teste di ogni gruppo. A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx.

Attraverso l'inserzione delle parentesi iterative, l'algoritmo costruisce la griglia come se fosse un automa, fino ad esaurire tutti gli asteriski:

Proiettare su GL_2 le teste di ogni gruppo. A cominciare dal limite D_x , inserire parentesi D_x , formare gruppi binari, con testa a D_x . Proiettare su GL_3 le teste di ogni gruppo. A cominciare dal limite D_x , inserire parentesi D_x , formare gruppi binari, con testa a D_x .

| | |
|---|-----|
| I tuoi ócchi con i nómi delle méle e delle pésche | GL |
| (* * *] * (* * *] * (* * *] * * (* * *] * (| 0 < |
|) *) * | 1 < |
|) *) * | 2 < |
|)* | 3 |

⁴⁴ Come anticipato nella nota 21, la sinalefe si applica solo all'interno del sintagma fonologico.

L'ultimo asterisco corrisponde alla «testa del verso», cioè la posizione che segnala il tratto dominante del metro, la lunghezza variabile. L'algoritmo computa gli elementi per intervalli ternari, generando gruppi formati da tre elementi e assegnando la prominenza all'elemento più a destra; ciò che si presume è, dunque, che Benedetti (probabilmente inconsciamente) esercitasse sul suo verso questo controllo «largo». Mostro in seguito il primo livello (il più rilevante per i *loose meters*) di ogni verso:

Vanno viá i tuoi[^]occhi,
 (* * *] (* * *] * (*
 * * *]
 mezza faccia nascósta, il ménto sulle patáte.
 (* * * (* * *] (* * *] * * * (* * *] * (*
 * * *]
 I tuoi[^]occhi con i nómi delle méle e delle pésche
 (* * *] * (* * *] * (* * *] * * * (* * *] * (*
 * * *]
 la fáccia contro la fórmica, con sopra[^]i fili di nýlon.
 * * *] * * (* * *] * (* * *] * * * (* * *] * (*
 * * *]
 5 Nessun ságue, i tuoi[^]occhi come prúgne
 (* * *] * * (* * *] * * (* * *] * (*
 * * *]
 e come ciliégie, résta per górní la svéglia finché ha battería.
 * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *] * (*
 * * *]
 Il pálmo della máno avanti piáno sul davanzále,
 * * *] * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *] * (*
 * * *]
 solo[^]un pó di fréddo, la máno
 (* * *] * * (* * *] * (*
 * * *]
 sulla maníglia della finéstra, un po' piú di fréddo e l'ária.
 * (* * *] * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *] * (*
 * * *]
 10 Sguardi che colórano le cáse, i più píccoli
 * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *]
 * * *]
 pezzi d'intónaco, róssi, biánchi, celésti, sfumáti
 * (* * *] (** * *] * * (* * *] * * (* * *]
 * * *]
 dentro gli[^]ánni. La cása più bélла del paése, le pálme.
 (* * * *] * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *]
 * * *]
 C'erano le pálme, ábiti, prográmmi, Iréne
 * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *]
 * * *]
 e la piccola Sánta mí[^]è sempre pársø, nel raccónто
 (* * * *] * * (* * *] * * (* * *] * * (* * *]
 * * *]
 15 che tútto abbandonáva alla térra.
 * * *] * * (* * *] * * (* * *]
 * * *]

Nei *loose meters*, le sillabe addizionali tra i piedi sono ammesse solo se in numero inferiore alla struttura del gruppo. La regola a) dice che ogni *stress maximum* dovrà sempre essere proiettato sul primo livello; gli asterischi corrispondenti agli *stress maxima*, però, non sono gli unici ad apparire su GL0 (nel v. 13, l'asterisco che corrisponde alla prima

sillaba di «piccola»). Questo perché quell'asterisco – nonostante non sia un *maximum* – occupa nella griglia una posizione di testa; le parentesi iterative, infatti, lo segnalano.

Superata la difficoltà iniziale dovuta al formalismo poco familiare, possiamo individuare due vantaggi nella seguente analisi. Innanzitutto, la scelta delle posizioni addizionali non è arbitraria (ipotizzando, ad esempio, una pausa di senso), perché indipendente dall'osservatore in quanto si tratta del risultato dell'applicazione di regole iterative su tutto il *corpus*. Il verso è analizzato come singola unità compositiva, non scomponibile in misure minori, o in *building blocks* (ad esempio, l'alternanza di un anapesto e di un peone terzo).

In altri termini, il verso «lungo» può essere visualizzato come una struttura in cui *non* tutte le posizioni hanno rilevanza metrica, in cui non tutte le sillabe vengono considerate nel computo metrico. In quanto teoria della forma del metro poetico, la teoria di Fabb e Halle ha innanzitutto un'utilità pratica, cioè la possibilità di formalizzare un verso comunemente definito libero, un verso che non avrebbe uno statuto metrico chiaro. Nonostante la teoria non si spinga oltre, non essendoci in effetti studi sperimentali in grado di valutare empiricamente il peso delle sillabe addizionali, sarebbe interessante riflettere se nel costruire il verso queste sillabe siano effettivamente meno percepibili, se possano avere una rilevanza minore.

Il secondo vantaggio è la possibilità di *estrarre* dall'apparente irregolarità metrica un principio ordinatore, in questo caso attraverso l'ipotesi di una struttura metrica latente connessa alla forma dell'anapesto. Pur essendoci un *mismatching* tra la superficie ritmica del verso e la struttura metrica profonda (qui determinata dalle regole scelte), ogni verso è formato da gruppi ternari con prominenza a destra. Immaginiamo il metro come una struttura periodica in cui si ripetono elementi: sillabe, piedi, parole, sintagmi, versi, stanze. Immaginiamo che in alcune tipologie metriche la periodicità (la ripetitività, quindi) sia massima, immediatamente visibile, come in un decasillabo del Berchet («è la donna che invoca il consorte»)⁴⁵ o in una delle tre misure anapestiche di *Lavorare stanca*. Quale effetto estetico esercita il metro su di noi? Una possibile risposta è l'effetto-filastrocca, la cantilena o – come scrive Pavese – quel «mugolio».⁴⁶ In *Vanno via i tuoi occhi* è possibile che, in alcuni casi, la struttura superficiale corrisponda a quella metrica profonda (il v. 1 ne è l'esempio); il continuo *mismatching* tra strutture (ben più frequente), però, è ciò da cui dipende l'effetto estetico del metro: la mancata coincidenza, infatti, evita l'effetto cantilenante, senza però impedire la percezione di una *cadenza*, del ritorno di una struttura. Attraverso il concetto di *loose anapestic meters* è possibile formalizzare la cadenza anapestica, cioè collegare quella vaga musicalità ternaria a una forma me-

⁴⁵ GIOVANNI BERCHET, *I profughi di Parga*, I, v. 61, in *Raccolta completa delle poesie di Giovanni Berchet*, S.E., Londra 1848 (ed. or. ivi, 1823), p. 82.

⁴⁶ CESARE PAVESE, *Il mestiere di poeta*, in appendice a ID., *Lavorare stanca*, cit., p. 110.

trica concreta, a un preciso insieme di regole. I metri anapestici «larghi», quindi, sono strutture periodicamente *complesse*, la cui periodicità non è sempre visibile nella superficie e, proprio per questo motivo, la carica estetica che li contraddistingue è maggiore.

3. PER UN'ESTETICA DELLA FORMA METRICA

La ricerca di una regola metrica non è un pretesto formale, ma un'ipotesi sulla percezione estetica che abbiamo del metro stesso e che (forse inconsapevolmente) lo stesso Benedetti aveva. Durante una conversazione privata, il poeta Tommaso Di Dio, caro amico di Mario Benedetti, ha condiviso con me una riflessione spesso ripetuta dallo stesso Benedetti, connessa ai tre poeti che identificava come maestri: Machado, Pavese, e Carducci. Ciò che accomuna, infatti, Pavese e Carducci è la ricerca di una forma *nuova* con cui governare il verso, forma in cui la ripetizione del piede ternario – l'anapesto in uno, il dattilo nell'altro – si fa nucleo essenziale.

Se seguiamo l'ipotesi del metricista russo Gasparov, il piede ternario nella versificazione russa e nella versificazione inglese risponderebbe a due percezioni estetiche differenti: un effetto «lento» e «malinconico» nella prima; «veloce» e «giocoso» nella seconda.⁴⁷ Queste percezioni richiamano l'utilizzo che l'anapesto aveva nella commedia e nella tragedia greca, ovvero l'anapesto di «marcia» e l'anapesto di «lamento». Nella poesia italiana (e, in particolar modo, nella poesia contemporanea), l'effetto estetico esercitato dall'anapesto di «lamento» nel mondo classico è andato perduto, oppure si è riformulato? Un indizio (e, forse, un'ipotesi di risposta) ci viene dato dal poeta russo Esenin, la cui poesia è stata suddivisa da Veyrenc in tre periodi in base al piede metrico utilizzato con maggiore frequenza.⁴⁸ Dalle analisi, il piede più frequente risulta essere il giambico, ben rappresentato in tutti i periodi; nel secondo periodo, però, a regnare è l'anapesto. Per ovvie ragioni, non è qui possibile fornire un'analisi metrica della versificazione russa; possiamo, però, osservare quella che è stata la *vulgata* di Esenin in Italia, ossia le traduzioni.

Ci basta analizzare la prima strofa di un componimento tratto da *Motivi persiani*, e tradotto da Franco Matacotta nel 1977 per percepire un andamento vagamente ternario e, seppur non regolare, anapestico:

⁴⁷ MIKHAIL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, a cura di Stefano Garzonio, il Mulino, Bologna 1993, p. 229. Per quanto affascinanti, le riflessioni di Gasparov richiedono di essere valutate alla luce dei fattori culturali e degli aspetti prosodici delle lingue analizzate. Per una prima verifica delle ipotesi delineate da Gasparov, rimando all'esperimento condotto da Kate Hevner sulla percezione estetica dei metri binari e ternari (KATE HEVNER, *An Experimental Study of the Affective Value of Sounds in Poetry*, «The American Journal of Psychology», 49, 3, 1937).

⁴⁸ JACQUES VEYRENC, *La forme poétique de Serge Esenin: les rythmes*, «Slavistic Printings and Reprintings», 83, 1968.

S'è placata la mia antica ferita
L'ebbro delirio non mi rode più il cuore
Con i fiori azzurri di Teheran
Io li curo nel cajchán.⁴⁹

C'è in *Umana gloria* una poesia dedicata al poeta russo (*Sopra una poesia di Esenin*), citato poi in un verso («il sangue di Esenin, una baita, la strada nuda di una frontiera» [60]). È possibile che Benedetti ne abbia letto la traduzione italiana – le prime poesie di Benedetti risalgono, in effetti, alla metà degli anni Settanta – e ne abbia captato qualche traccia ritmica? Furio Jesi ha ipotizzato che il mito sia connesso *archetipicamente* (e non tramite l'esperienza) ad alcune immagini, ad alcuni stimoli. E se fosse connesso anche ad un particolare metro? Se ci fosse una «connessione archetipica»⁵⁰ tra l'anapesto (non a caso, il piede del ritorno, del «riflesso indietro»)⁵¹ e il lamento, ovvero uno sguardo elegiaco e malinconico sul mondo?

La mia ipotesi è, dunque, che in *Vanno via i tuoi occhi* – così come in tutta la raccolta – ci sia una connessione tra l'anapesto, la favola e il lamento; anzi, è possibile che la percezione che abbiamo del testo dipenda effettivamente dalla presenza della struttura anapestica. Per enfatizzare la componente elegiaca e fiabesca, Benedetti (consapevolmente o meno) ha *seguito* un metro anapestico, la cui struttura «larga» lega la sua poesia a Pavese, ma ne evita la citazione manieristica, avvicinandosi, così, *profondamente* alla poetica pavesiana. L'epigrafe si rivela essere un autocomento, un suggerimento al lettore al quale fornire una chiave per leggere una forma solo in apparenza libera.

BIBLIOGRAFIA

- GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005.
- WYSTAN HUGH AUDEN, *Un altro tempo*, a cura di Nicola Gardini, Adelphi, Milano 2004.
- MARIO BENEDETTI, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Antonio Riccardi, Garzanti, Milano 2017.
- GIOVANNI BERCHET, *Raccolta completa delle poesie di Giovanni Berchet*, S.E., Londra 1848.

⁴⁹ SERGEJ ESENIN, *Poesie*, a cura di Serena Vitale con la traduzione di Franco Matacotta, Guanda, Milano 1977, p. 35.

⁵⁰ FURIO JESI, *Le connessioni archetipiche*, «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», I, 1958, pp. 35-44, poi riedito in GIULIO SCHIAVONI (a cura di), *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia (1956-1973)*, Aragno, Torino 2010, pp. 209-217.

⁵¹ MIKHAIL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, cit., p. 111.

- PIER MARCO BERTINETTO, *Strutture prosodiche dell’italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze 1981.
- FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell’impero*, il Saggiatore, Milano 2006.
- GEORGE GORDON BYRON, *Selected poems*, a cura di Susan J. Wolfson e Peter J. Manning, Penguin Books, London 2005.
- STEFANO DAL BIANCO, *L’endecasillabo del “Furioso”*, Pacini, Pisa 2007.
- COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1983.
- CATERINA DONATI, *La sintassi. Regole e strutture*, il Mulino, Bologna 2016.
- SERGEJ ESENIN, *Poesie*, a cura di Serena Vitale con la traduzione di Franco Matacotta, Guanda, Milano 1977.
- NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Metrical Complexity in Christina Rossetti’s verse*, «College Literature», 33, 2, 2006, pp. 91-114.
- IID., *Meter in Poetry: a new theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- FRANCO FORTINI, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2, 1981, pp. 106-121.
- MARA FRASCARELLI, FRANCESCA RAMAGLIA, BARBARA CORPINA, *Elementi di sintassi*, Caissa, Cesena 2020.
- MIKHAIL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, a cura di Stefano Garzonio, il Mulino, Bologna 1993.
- MIRCO GHINI, *Phi-formation in Italian: a new proposal*, «Linguistics», 12, 2, 1993, pp. 41-78.
- ALESSIA GIORDANO, *Un’analisi metrica di “Umana gloria”: l’anapesto e la Teoria della Griglia con Parentesi*, Tesi di Laurea magistrale, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2023/2024.
- JACOB GRIMM, WILHELM GRIMM, *Fiabe*, a cura di Giuseppe Cocchiara, trad. italiana di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1992.
- KATE HEVNER, *An Experimental Study of the Affective Value of Sounds in Poetry*, «The American Journal of Psychology», 49, 3, 1937.
- FURIO JESI, *Le connessioni archetipiche*, «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», I, 1958, pp. 35-44, poi riedito in GIULIO SCHIAVONI (a cura di), *La ceramica egizia e altri scritti sull’Egitto e la Grecia (1956-1973)*, Aragno, Torino 2010, pp. 209-217.
- FABIO MAGRO, *Su alcune figure della poesia di Mario Benedetti*, «L’Ulisse», 16, 2013, pp. 54-63.

- PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- ROY C. MAJOR, *Stressing-timing in Brazilian Portuguese*, «Journal of Phonetics», 9, 3, 1981, pp. 343-351.
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MARINA NESPOR, *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1994.
- MARINA NESPOR, JACQUES MEHLER, *Linguistic rhythm and the acquisition of language in Structures and Beyond: The Cartography of Syntactic Structures*, vol. 3, a cura di Adriana Belletti, Oxford Studies in Comparative Syntax, New York 2004.
- MARINA NESPOR, IRENE VOGEL, *Prosodic Phonology*, Foris, Dordrecht 1986.
- ALDO PALAZZESCHI, *Lanterna*, Edizioni Zara, Parma 1987.
- GIOVANNI PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli raccolte e riordinate da Maria, Zanichelli*, Bologna 1929.
- ID., *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1978.
- CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 1968.
- ID., *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1971.
- ID., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Einaudi, Torino 1998.
- ANTONIO RICCARDI, *Introduzione*, in MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Antonio Riccardi, Garzanti, Milano 2017, pp. 5-9.
- TIZIANO SEGALINA, *Usi e funzioni della cadenza ternaria nell'opera di Pavese*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIII, 2020.
- JACQUES VEYRENC, *La forme poétique de Serge Esenin: les rythmes*, «Slavistic Printings and Reprintings», 83, 1968.
- STEFANO VERSACE, *A Bracketed Grid account of the Italian endecasillabo meter*, «Lingua», 143, 2014, pp. 1-19.
- ID., *Eugenio Montale's Loose Endecasillabi*, «The Italianist», 44, 1, 2024, pp. 74-93.
- MATTEO ZOPPI, «Raccontare è monotono»: *il ritmo della prosa in "Feria d'agosto" di Cesare Pavese*, «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXV, 3, 2012, pp. 201-220.

SITOGRAFIA

FRANCA MANCINELLI, *Intervista a Mario Benedetti e Gian Mario Villalta*, 2010, «Le parole e le cose», 27 giugno 2020, <www.leparoleelecose.it/?p=38696> (u.c. 30.06.2025).



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

© Alessia Giordano

IN DIALOGO

Edoardo Pisani
Ricercatore indipendente e scrittore

Gianni Turchetta
Università degli Studi di Milano
ORCID: 0000 0002 9163 4572

A PROPOSITO DI

Dino Campana, *L'opera in prosa e in versi*, a cura di Gianni Turchetta, Mondadori, Milano 2024

EP: Il saggio introduttivo del Meridiano, *L'eterno ritorno dell'immagine e la resistenza della poesia*, si apre con due epigrafi, una di Michel Foucault e l'altra di Walt Whitman. Su Foucault tornerei in seguito, ma ho pensato di cominciare questo nostro scambio sottolineando l'epigrafe di Whitman, tratta da *So Long!*: «Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man, / (It is night? Are we here together alone?)». *Chi tocca questo tocca un uomo*, scrive dunque Whitman, e l'asserzione riguarda implicitamente i *Canti Orfici* campaniani, l'*unius libri* che avrebbe dovuto essere, come osservi nel saggio, «una sorta di equivalente simbolico» di Campana e – questo lo sosteneva lui – la «giustificazione» della sua vita. Si potrebbe poi allargare il concetto al Meridiano stesso, che consta di oltre mille e settecento pagine e abbraccia non soltanto l'opera ma anche l'esistenza del poeta. Questo Meridiano è certamente un *unius libri*. La cura critica, filologica e biografica è talmente approfondita e appassionata che mi viene da pensare a un personaggio di *Danubio*, il romanzo-viaggio di Claudio Magris, quell'ingegner Neweklowsky che spende una vita a catalogare e classificare il Danubio superiore. Neweklowsky vaglia, elenca, confronta, suddivide, annota, nel tentativo ostinato di abbracciare il fiume nella sua totalità. Ma il Danubio è inafferrabile, caotico, come il mondo che lo circonda, e guardando i battellieri vociare lungo il fiume – scrive Magris – l'ingegnere capisce a un tratto che saranno trascinati via per sempre, dalle acque, «nel gorgo del tempo», e che nessun dizionario li potrà mai trattenere. Ecco, in questi anni di studi campaniani ti è mai capitato di sentirti come l'ingegner Neweklowsky? È possibile fare di un uomo un libro? Cosa ne rimane fuori?

GT: Il tuo paragone è molto bello, ma... onestamente no, non mi sono mai sentito come l'ingegner Neweklowsky. Certo, sono consapevole che il Meridiano di Campana, che raccoglie effettivamente tutti i testi di Campana, accompagnati da un apparato molto robusto e da note che coprono l'intero corpus, ha per molti versi l'aspetto di una *summa*,

nella quale mi confronto anzitutto con Campana, ma anche, piuttosto largamente, con l'intera tradizione degli studi su di lui. D'altro canto non ho in nessun modo sofferto (o goduto?) di un'ossessione totalizzante, proprio perché il volume è frutto di un lavoro più che quarantennale che si è costruito in corso d'opera, per aggregazioni progressive, i cui grandi nuclei sono nati in un arco di tempo molto ampio e con discontinuità rilevanti: prima, la tesi di laurea (scritta nel 1982, in sostanza un'indagine semiotica sui *Canti Orfici*, preceduta da un'ampia ricognizione della critica); poi la biografia, che è nata per caso, su commissione di Marco Zapparoli (fondatore e ancora oggi *leader* di Marcos y Marcos), fra il 1984 e l'inizio del 1985, via via migliorata, integrata, fino a un'edizione, quella Bompiani 2020, che è ormai un altro libro, profondamente rielaborata in qualche modo definitiva). Queste varie parti sono andate solo alla fine a convergere in un volume unico sotto la pressione dell'esigenza di pubblicare e commentare tutto: e in sostanza il lavoro micidiale per il commento è la terza tappa fondamentale, nata in modo autonomo. Aggiungo, con un pizzico di civetteria, che, lungi dal vivere con l'ossessione del lavoro completo, per vari anni ho rifiutato (ma forse dovrei dire che ho in qualche modo rimandato) di assumermi l'onere di curare il Meridiano, come mi chiedeva Renata Colorni, alla quale sarò sempre grato, perché mi ha convinto ad accettare. Nel complesso, per riprendere le immagini fluviali, con Campana ho navigato insieme per una vita intera, senza nessuno stress totalizzante: o forse è più appropriato dire che ho camminato insieme a lui, che mi ha accompagnato serenamente per quasi tutta la vita. Ma non ho mai pensato a priori di costruire una totalità, che è arrivata invece solo alla fine, largamente per caso. Poi, certo, con il Meridiano bisognava soprattutto studiare e commentare il corpus completo dei suoi testi, e questo mi ha dato l'esigenza di riprendere uno a uno tutti gli scritti, e di corredarli di un commento capace di tenere conto del percorso elaborativo, delle condizioni storiche e contestuali, come premessa per note che, stavolta sì, pretendono di avere una relativa esaustività. Con l'occasione, anche ho lavorato moltissimo per il saggio introduttivo, che ritengo fondamentale. Per la biografia bisognava ormai solo scegliere l'essenziale dell'ultima versione, concentrando in 90 pagine una narrazione che nella versione Bompiani consta ormai di 450.

Quanto alla domanda se è possibile "fare di un uomo un libro" sarò drastico: certo che no. Aggiungo: per fortuna! Nei libri non c'è più la corporeità, non c'è più il piacere fisico: si dice troppo poco, ma Campana era un uomo molto carnale, alla faccia delle mitologie ascetiche. Anche per questo mi sento vicino a lui... Proviamo però a prenderla anche molto dal largo, o piuttosto da un'altra prospettiva, meno banale e credo più produttiva. Sono stato per molto tempo vicino alla percezione di quegli scrittori che sentono la letteratura e in genere i libri come una condanna, lo spazio di un'esclusione dalla Vita vera, un'esperienza privilegiata ma in qualche modo di privazione: se ti dedichi alla letteratura, ti perdi la vita. Penso a Svevo, a Pirandello («o si vive o si scrive», diceva), ma

anche a certo Calvino, a Fortini, a Sereni, a Consolo. Da Campana, invece, ho imparato qualcos'altro, che è quasi il contrario: il bello di Campana è che lui è sempre dentro la vita, nella sua sofferenza non c'è nessun posto per la sensazione di stare fuori, di essere escluso. Reietto, magari, ma mai "escluso", ne sono assolutamente certo. Come dice meravigliosamente Luzi, in *Al di qua e al di là dell'elegia*: «I *Canti Orfici* [...] sono una grande metafora della onnipresenza umile e solenne della vita. Da lì parte un invito ad aprirsi alla inesauribile trasformazione del mondo». Questa è una parte considerevole della forza della poesia di Campana, del suo fascino persistente, della capacità di continuare a far nascere lettori innamorati. L'uomo che fa il Libro forse può anche proiettarsi nel libro: ma a patto di sapere fin dal primo momento che egli non si esaurisce nel Libro; viceversa vuole che il Libro simuli il mondo, fino a diventare un equivalente simbolico. A questo rimanda anche la dinamica costitutiva del libro unico di Campana, la creazione progressiva di una polisemia che si fa progressivamente sempre più accentuata, fino a postulare significati tanto densi e tanto inesauribili da essere come la Vita. Nessun Uomo sarà il Libro: ma qualche Libro si presenta come il Mondo intero.

EP: La biografia di Campana è disseminata di vuoti, a cominciare dai suoi anni in Sudamerica. Sebastiano Vassalli scrive, ne *La notte della cometa*: «Le mie ricerche su Dino Campana mi hanno insegnato quanto sia difficile ricostruire la vita di un uomo che non è stato storicizzato in vita. Ogni ricordo si perde nel volgere di pochi anni, al massimo di qualche decennio; le guerre e l'incuria dei vivi distruggono registri, archivi, documenti». Alcuni scrittori hanno tentato di riempire i vuoti con dei *pastiche* più o meno elaborati; penso ad esempio a Laura Pariani e al suo *Questo viaggio chiamavamo amore*, nel quale si sostituisce letteralmente a Campana, scrivendo e pensando in vece sua. Tu ti muovi in tutt'altra direzione, con il rigore del critico e la passione del segugio, e penso che questa sia una delle grandi lezioni dei tuoi studi. Hai qualche aneddoto da raccontare sulle tue ricerche campaniane? E come ti sei raffrontato ai "vuoti" nella biografia del poeta?

GT: Ho sempre trovato singolare la premessa di Vassalli: è rarissimo che un uomo sia storicizzato in vita, a meno che, come d'Annunzio, non si impegni fin da giovanissimo a fare di sé un monumento. Ma si tratta di eccezioni molto sporadiche. Quella premessa aveva però un fondo legittimo: perché lamentava implicitamente la colpevole incuria e l'ignoranza della critica, che non aveva avviato per tempo la canonizzazione di Campana. Ho tanti ricordi delle mie ricerche. Mi ricordo per esempio lo sconcerto quando (era il 1984 e stavo lavorando alla prima edizione della biografia), arrivato a Castelpulci, che sapevo ormai abbandonato, mi resi conto concretamente che era pressoché in rovina. Mi inoltrai per qualche stanza del pianterreno, mi accostai con cautela a qualche scala, poi capii che la situazione non era tale da garantire l'incolumità del visitatore, e rinunciai a proseguire. Oggi Castelpulci, miracolosamente restaurato, è la sede della Scuola Superiore

della Magistratura: è possibile ancora vedere la Sezione maschile del Manicomio e lo spazio dov'era il letto di morte di Campana. Che dolorosa emozione! Ricordo poi con intensità il momento in cui arrivai sul piazzale della Verna, ritrovando d'un sol colpo d'occhi lo scenario del finale della prima sezione della Verna. Poi voglio ricordare l'emozione di trovarmi davanti ai manoscritti di Campana e di tenerli davanti agli occhi per ore o per giorni: anzitutto *Il più lungo giorno*, alla Marucelliana di Firenze, ma anche il *Fascicolo marradese* alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Firenze, o le carte Bandini alla Fondazione Primo Conti di Fiesole, con la straziante lettera a Gigino Bandini: «Caro Gigino, / mi trovo disperato e sperso per il mondo. / Ti mando il manoscritto che spero sarà comprensibile. Esso testimonia qualche cosa in mio favore, forse testimonia che io non ho meritato la mia sorte». E ancora l'intricatissimo *Taccuino Matacotta*: sarò sempre grato a Cino, il figlio di Franco, che mi ha generosamente ospitato, facendomi sentire come a casa mia... Ormai anche i suoi gatti mi riconoscevano...

Sulla questione dei vuoti rischierò di apparire superficiale, ma non posso dire di avere patito speciali angosce. Starei per dire che in molti casi li vivevo con serena rassegnazione. Certo, ci sono alcuni casi un po' disperanti, come l'impossibilità di trovare documenti sul soggiorno in Argentina. Qualche cosa in realtà pare che esista, ma non sono riuscito a vederla: gli eredi ultimi di Campana (i discendenti di suo fratello Manlio) dicono di avere in una cassetta di sicurezza lettere relative all'arrivo di Dino a Buenos Aires, dove fu accolto da amici di famiglia, per conto dei quali avrebbe dovuto lavorare in una farmacia, in omaggio al sogno dei genitori di rilevare una delle due farmacie di Marradi e di metterci dentro il figlio, che per quello scopo era stato spinto a iscriversi a Chimica. Ma dopo reiterate calorose promesse alla fine non mi hanno permesso di vedere niente. Tutto sommato, se guardiamo con un po' di serenità alla documentazione disponibile, quello che possediamo non è poi così poco. Starei per dire che la maggior parte della gente non ha neanche una vaga idea di che cosa significhi fare ricerche biografiche. In fondo Campana ha lasciato molte tracce documentali del proprio passaggio, proprio perché ha fatto una vita così sciagurata, tra fermi, arresti, internamenti e fogli di via: quasi tutti correddati dei relativi documenti d'archivio! Ma per lo più i nostri movimenti nel mondo non lasciano tracce... Rendiamoci conto! Quando ho curato il Meridiano delle opere di Vincenzo Consolo, ad esempio, ho dovuto ricostruire la biografia di un uomo nella cui vicenda biografica quasi non ci sono eventi di rilievo: nel senso della rilevanza documentaria, ma anche dell'interesse narrativo. Questo sì che è un lavoro difficilissimo, fare la biografia di qualcuno nella cui vita è successo poco o niente! Gli appigli sono pochissimi, e la situazione per il ricercatore risulta decisamente difficile: a bocce ferme, per dirla in modo sommario ma efficace, non avevo quasi niente. Ma la Cronologia del Meridiano ha una struttura annualistica, che esige di essere riempita in modo adeguatamente preciso e sicuro. Inizialmente avevo solo molte interviste, quasi sempre approssimative e soprattutto orali, che non potevo trasmettere in forma scritta. Per questo ho dovuto ricorrere a un procedimento che non era del tutto corretto, ma che mi ha comunque consentito di arrivare a una biografia più o meno completa.

tutto inverificabili (tutte, non solo quelle degli internati in manicomio...). Fuori dalle retoriche del mistero e della perdita, penso che sia più difficile scrivere la vita di un uomo come tutti, non certo quella di un personaggio eccezionale come Campana.

EP: Nel Meridiano si sottolinea a più riprese, sia nell'introduzione e nella cronologia che nelle note ai testi, la preparazione poetica e filosofica di Campana, che è stato un grande autore europeo e non un folle che ha accidentalmente scritto grandi pagine. Il poeta è trattato con passione e lucidità e soprattutto con rispetto. Dino Campana è stato pazzo *malgrado* la sua poesia e la sua energica lucidità di poeta e di studioso, non a causa di esse. In *Storia della follia nell'età classica* Foucault scriveva: «La follia comincia dove si turba e si oscura il rapporto dell'uomo con la verità». Quindi la pazzia di Campana è stata la causa del suo silenzio e non la matrice della sua poesia, perché il vero poeta non può e non deve (e forse non sa) scrivere nella menzogna. D'altronde vi è qualcosa di *troncato* in molti grandi autori otto-novecenteschi. Artaud scriveva: «Gérard de Nerval, Edgar Poe, Baudelaire, Lautréamont e Arthur Rimbaud non sono morti di rabbia, di malattia, di disperazione o di miseria, sono morti perché hanno voluto ammazzarli». Nel Meridiano parli non a caso di un «impressionante tsunami di squilibrati di genio». Eppure è sempre Foucault ad avvertirci, nell'epigrafe del saggio introduttivo: «Dov'è c'è l'opera non c'è follia». Lo studioso deve spostarsi di continuo fra la lucidità del poeta che scrive e la follia che lo costringe a tacere? La linea di demarcazione tra follia e opera è evidente come dice l'assioma di Foucault?

GT: Quello che dici è molto giusto e stimolante. Non è però questione di “scrivere nella menzogna”. Stiamo parlando di condizioni problematiche sul piano clinico, la verità qui non c'entra. Il punto, che a me pare del tutto ovvio ed evidente, ma che, chissà perché?, praticamente nessuno ricorda è soprattutto (se non soltanto...) che scrivere implica uno sforzo intellettuale enorme, che richiede una concentrazione pressoché assoluta, esclusiva, specialissima. Possibile che nessuno si ricordi che quando si sta male psicologicamente non si riesce a concentrarsi? Possibile che in tutta la critica campaniana non ci sia nessuno che conosce la sofferenza psichica? Che ha avuto problemi significativi d'amore o di salute? Che nessuno degli studiosi di Campana abbia mai litigato pesantemente, perso le staffe o avuto momenti di sconforto profondo? Ma dove vivono tutti questi giulivi super-fortunati cuorcontenti? Sulla Luna? Non posso crederlo! Eppure tutti, ma proprio tutti, dovrebbero facilmente ricordare che nel malessere diventa pressoché impossibile fare anche solo lavori di limitata complessità: figurarsi raggiungere lo stato di grazia che produce le grandi creazioni! Cioè giungere a una condizione frutto non solo di generica concentrazione, ma di una concentrazione intensissima, prolungata, che va, come posso dire?, accendendo faticosamente sempre più le connessioni cerebrali, tanto che a un certo punto si diventa capaci di tenere insieme un'enorme quantità di correlazioni, che non potrebbero mai essere gestite così in stati mentali comuni. A quel punto, nascono quelle

condizioni privilegiate in cui una super-lucidità faticosamente raggiunta può persino confondersi con il delirio: ma per molti aspetti è quasi l'opposto. Per smettere di scrivere basta molto ma molto meno di una schizofrenia! Ma davvero c'è bisogno di spiegarlo?

Certo è anche vero, come osservi, che la linea di demarcazione tra follia e opera non è più così evidente. E infatti neanche Foucault la riteneva evidente: voleva però ricordarci che la grande sofferenza psichica, giunta a un certo livello, nega senza eccezioni la creatività, qualsiasi creatività. La grande sofferenza uccide il pensiero. E senza pensiero non si va molto lontani nella produzione intellettuale. Questa convinzione di fondo non viene messa in discussione dal fatto che si possano percorrere delle aree di confine, che il confine sia oscillante. Possiamo persino sostenere che un certo grado di malessere può contribuire alla creazione: ma solo entro un certo grado, che consente comunque di raggiungere concentrazione e rigoroso controllo formale. Oltre quel livello c'è solo il silenzio. Campana lo sa bene e ce lo dice a chiare lettere.

EP: Qualche giorno fa ti parlavo di una poesia di Roberto Bolaño dedicata a Campana, *Dino Campana rivede la sua biografia nel manicomio di Castel Pulci*, nella quale – come Laura Pariani in *Questo viaggio chiamavamo amore* – Bolaño dà la propria voce al poeta ormai rinchiuso in manicomio. Il Campana di Bolaño comincia la poesia con questi versi: «Ero portato per la chimica, per la chimica pura. / Ma scelsi di fare il vagabondo». Se Bolaño avesse potuto leggere questo Meridiano avrebbe però scoperto che Campana era convinto di non essere affatto portato per la chimica. A Carlo Pariani disse: «Io studiavo chimica per errore e non ci capivo nulla. [...] Io dovevo studiare lettere. Se studiavo lettere potevo vivere. Le lettere erano una cosa più equilibrata». Secondo te, pur sapendo che aveva vissuto un profondo disturbo psichico già a quindici anni, quale genere di studente di lettere sarebbe potuto essere Campana? E soprattutto: se avesse fatto degli studi umanistici avremmo avuto lo stesso i *Canti Orfici*? Oppure la grandezza visionaria della sua poesia nasce anche dal suo essere un outsider e talora un paria?

GT: Premetto che la metodologia storiografica ammonisce severamente che la Storia non si fa con i "Se". D'altro canto il grande storico Edward Carr ha anche acutamente sottolineato che i "Se" ci aiutano a mettere a fuoco le catene causali e le loro conseguenze. Frankamente io credo che se Campana avesse potuto studiare quello che gli piaceva, invece di sforzarsi per anni e anni di studiare quello che volevano i familiari, avrebbe potuto stare meglio. Non penso proprio che stare meglio avrebbe nuociuto alla sua poesia... Del resto, come giustamente ricordi, così la pensava anche lui, e ce lo ha detto chiaro e tondo nelle risposte a Pariani (che in generale sarebbe bene rileggere con maggiore attenzione a quello che Campana ci dice tra le righe): «Se studiavo lettere potevo vivere». Più chiaro (e saggio e sano) di così! Penso che il nostro sarebbe stato uno studente intelligentissimo, magari sempre un po' casinista, certo non uno studente modello, ma capace di perfor-

mance eccezionali (e anche di qualche rovinosa caduta, come nei disgraziati esami di francese dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze). Credo, da docente universitario, che avrebbe fatto comunque fatica a finire la tesi, e che all'esame di laurea avrebbe potuto arrivare con una media buona ma non eccellente... Sto scherzando... ma sono anche molto serio!

Penso poi che i *Canti Orfici* fossero comunque il suo destino, non avrebbe potuto non scriverli, era nato per fare quello. Certo, la condizione di outsider può anche aver giocato un ruolo significativo, a patto però che si colga bene che non ha nessun rapporto con un atteggiamento *maudit*. Provo grande vicinanza con l'idea nietzsiana di *amor fati*, che Campana riprende e rilancia originalmente: nonostante tutto, Campana è stato capace di amare il proprio destino. Sono profondamente convinto che in qualche modo il destino esista, anche se non so radicare questa convinzione in una qualsiasi metafisica. E dunque accettiamolo, con gioia o stoicismo o tutt'e due. Era appunto nel destino di Campana scrivere i *Canti Orfici*. Così come, *si licet parva componere magnis*, era nel mio destino approdare alla fine al Meridiano di Campana. Ora lo so: toccava proprio a me, dovevo farlo, non potevo non farlo.

EP: Il Campana narrato nel Meridiano è un ottimo lettore non solo di poesia ma anche di psicologia e di filosofia. Dietro molti brani dei *Canti Orfici*, per esempio, vi è certamente molto Nietzsche, come si evince dalle ricche note al testo. Ma il poeta può portarci ancora più oltre, dove il teologo e il filosofo arretrano o impazziscono. Secondo me la modernità di Campana sta proprio in questo: nel coraggio di sorpassare tanto Dio e la morte di Dio quanto l'uomo e il suo stesso superamento, vale a dire il pensiero nietzsiano. È la visione che diventa canto, come nel capitolo *Pampa*: «Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio». Qui però bisognerebbe interrogarsi sul senso di quell'aggettivo, "misteriosa". Cos'è il Mistero per Dino Campana? E mi interrogherei anche sulla vastità delle sue letture.

GT: Faccio fatica a dire che cosa è il "Mistero" per Campana. Comincerei volando basso: comunque se ci riferiamo a lui meglio chiamarlo "mistero", e non "Mistero", proprio come in certi passi è proprio la morte di Dio con la maiuscola a consentire il ritorno di "dio", con la minuscola, cioè, meglio, degli dei. Pensiamo alla cosiddetta "Sinfonia in viola", cioè al grandioso paragrafo 19 di *La Notte*: un pezzo straordinario, anche sul piano filosofico. Conviene maneggiare con cautela la filosofia campaniana, tenendo sempre da conto il suo atteggiamento anti-metafisico, nonostante certe sfumature mistiche. È certo spesso mistico, ma mai platonico; estatico, ma non per convinzioni religiose e confessionali. Con ogni probabilità, non conviene cercare di stringere in una definizione rigida quanto per Campana sfugge ad ogni definizione, perché coincide piuttosto con la molteplicità del reale e dell'esistenza.

Ho speso una parte consistente delle mie ricerche su Campana per chiarire l'ampiezza e la profondità della cultura di Campana, non mi risulta facile concentrare in poche righe una questione vastissima, che è tale proprio per la sconvolgente ampiezza delle sue letture. Vale la pena di ricordare che Campana leggeva correntemente testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo e che frequentava intensamente riviste in tutte queste lingue: «The Edinburgh review», la sua competitor «The Quarterly Review», «The Academy», «The Fortnightly Review», l'americana «The Century», la «Contemporary Review» la «Revue des Deux Mondes», «La Nouvelle Revue», «La Revue Bleue», «Revue Illustrée»; tedesca, come la «Deutsche Rundschau». A queste si aggiungono numerose riviste italiane, a cominciare dalla «Nuova Antologia», che certo leggeva in modo sistematico. Dopo le straordinarie ricerche di Alberto Petrucciani, scomparso prematuramente nel settembre 2023, che ha trovato le schede delle consultazioni di Campana alla Biblioteca Nazionale di Firenze nel 1907 e nel 1909, non è più in nessun modo possibile continuare a sostenere la tesi che Campana avesse una cultura attardata, quando è ormai verificato che seguiva l'attualità con eccezionale assiduità ed era informatissimo praticamente su tutte le novità. Conoscevamo già da molto tempo le sue letture alla Biblioteca di Ginevra nel 1915: della straordinaria scoperta di saggi di psicoanalisi di Freud e Abraham lui stesso aveva del resto scritto subito a Soffici. Ma scoprire che Campana leggeva Nietzsche in originale già nel 1907, quando era davvero un ragazzino, ci conferma che le sue conoscenze erano vaste, precoci e di prima mano, come ben pochi potevano all'epoca vantare in Italia. Lo vediamo, sempre giovanissimo, leggere in originale (esemplifico quasi a casaccio) la Bibbia di Lutero, le poesie di Poe, *The Stones of Venice* di Ruskin e altro ancora. Tutte le testimonianze convergono nel ricordare che andava molto in biblioteca, che chiedeva libri non sempre facili da trovare, che si faceva comprare spesso libri in originale e così via. Vale la pena, a proposito della sua cultura, ricordare anche l'originalità teorica del suo nietzschismo, del tutto scevro da qualsiasi traccia di superomismo volgare e men che meno da distorsioni politiche, e invece tutto puntato sull'eterno ritorno, sull'*amor fati*, sulla leggerezza, sulla morte di Dio e sul superamento del nichilismo, in una direzione lucidamente e coerentemente anti-metafisica. Parlare nel suo caso di cultura attardata, come hanno fatto anche parecchi critici illustri (a cominciare da Contini e Mengaldo) non è solo ingeneroso e riduttivo, ma proprio scorretto e confusivo, frutto di un'ennesima sovrapposizione indebita fra la dolorosa biografia e la cultura dell'autore: come se fosse inevitabile che uno internato a lungo in manicomio fosse anche poco lucido culturalmente, forse perché da considerare a priori anche come mentalmente scombinato e incapace di capire le differenze fra i testi che andava leggendo. I pregiudizi possono andare veramente molto lontano, come si vede, e non risparmiano neanche i grandi studiosi.

EP: Nel finale della Cronologia del Meridiano – in quella che per me è un'immagine indimenticabile – Campana segnala “sobriamente e lucidamente” la trascuratezza filologica

dell'edizione Vallecchi dei *Canti Orfici*, edita nel 1928. Secondo te si sentiva rispettato e compreso come poeta? Quale opinione aveva Campana di se stesso?

GT: Comincio dalla fine: Campana aveva certo un'altissima opinione di sé, cioè, a mio avviso, una lucida consapevolezza della propria eccezionalità e del proprio talento poetico. Non lasciamoci ingannare dai suoi momenti di *understatement* o addirittura di auto-denigrazione: sono atteggiamenti profondamente antifrastici, e con ogni evidenza costitutivamente polemici verso chi invece non riusciva a capire il suo valore. In generale, siamo certi che non si sentiva molto compreso. Tuttavia dalle sue lettere, e da qualche sporadica dichiarazione, vediamo anche che sapeva ben riconoscere le persone che al contrario potevano capirlo e che gli dimostravano una stima certo sincera: a cominciare da Luigi Bandini, Gigino, forse l'amico più vicino, per proseguire con i fidati amici bolognesi Federico Ravagli e Mario Beyor, e con intellettuali prestigiosi come Mario Novaro, Boine, lo stesso Cecchi, Sbarbaro, e poi Carrà, certo anche Sibilla Aleramo. Poi c'è il manipolo dei suoi ammiratori sperticati: Bino Binazzi, Francesco Meriano, Lorenzo Montano, Renato Fondi. Ancora nel suo mirabile articolo del 1942 Montale ricordava la schiera di nicchia, ma non così esigua, degli ammiratori fervidi di Campana. Il mio è un elenco certo incompleto, sufficiente comunque a ricordarci che Campana non è stato propriamente un incompreso. Solo che avere estimatori prestigiosi e autorevoli non è certo sufficiente a salvare da una vita precaria, anche sul piano economico. Anche riguardo al sentirsi o meno "rispettato" possiamo dire qualcosa di simile: capiva bene chi lo rispettava, umanamente e artisticamente, si inferociva contro chi non gli concedeva il rispetto dovuto (un minimo sindacale nelle relazioni interpersonali!) e magari anche la stima intellettuale e poetica. In tali casi, certo cominciò presto a manifestare atteggiamenti in cui il risentimento sfociava nella paranoia e nell'aggressività, è evidente.

EP: L'uomo Campana attraversa come una meteora il mondo letterario del suo tempo; i suoi insulti a Papini e ai futuristi sono memorabili, come alcune lettere a Emilio Cecchi e a Sibilla Aleramo. Fortunatamente la sua opera non è stata una meteora. Cosa significa – da studioso – aver visto più generazioni di giovani entusiasmarsi per la poesia di Campana? Nel saggio introduttivo del Meridiano accenni alla fascinazione dei tuoi studenti ogni volta che hai proposto i *Canti Orfici* in un corso...

GT: Davvero colpisce quanto Campana continui a produrre lettori appassionati, persino innamorati. Questo significa anzitutto, molto concretamente, che la poesia di Campana, cioè soprattutto i *Canti Orfici*, è costruita con una tale densità strutturale da produrre una formidabile polisemia, che continua a generare dinamiche potenzialità di nuove decodifiche, di nuove attualizzazioni. Poi significa anche, per i tempi che stiamo vivendo, che Campana è stato capace di cogliere dinamiche profonde della modernità, dinamiche

di lungo periodo, che certo non per caso oggi sono ancora molto vive, e molto “vere”. Come ho scritto nell’introduzione al Meridiano, per Campana la modernità è già liquida, com’era il suo destino. Nonostante i non pochi aspetti *old fashion* del suo linguaggio, la poesia di Campana continua così a toccare il nostro vissuto, in modo molto intenso, forse sorprendente, ma indubbio.

EP: Il personaggio di Campana è certamente molto ingombrante, per lo studioso. Quando si è cominciato a parlare di un *pensiero* dietro la sua poesia? Quando si è cioè separata l’opera di Campana dalla sua follia e dai tratti più estremi del suo carattere vagabondo? Il “maledettismo di maniera” legato al mito di Campana ha rischiato spesso di sovrapporsi alla sua opera. Qualcosa di simile è a lungo avvenuto con Arthur Rimbaud. D’altronde ho letto un articolo di Paolo Toschi del 1926 (apparso su «Il Resto del Carlino», lo si trova su campanadino.it) nel quale Campana viene definito proprio «il Rimbaud della Romagna», in una perfetta confusione di opposti maledettismi. L’aura del poeta a volte gioca strani scherzi alla sua opera.

GT: Quello che dici è molto vero. Non viene riconosciuto, ma i suoi già ricordati amici bolognesi, Ravagli e Beyor, avevano subito fatto cenno alla dimensione filosofica, di pensiero, della cultura e della poesia campaniane. Più tardi, vanno annotati alcuni spunti del bellissimo saggio di Montale del 1942. Nella storia della critica su Campana, un contributo ancora oggi decisivo è stata la monografia di Neuro Bonifazi (uscita nel 1964 e poi in edizione ampliata e rinnovata nel 1978), specie per quanto riguarda la comprensione dell’importanza di Nietzsche per il pensiero di Campana: da questo punto di vista è d’obbligo riconoscere che il *Dino Campana* di Bonifazi è un *turning point*. Alcune cose di rilievo credo di averle scritte io stesso, in un saggio uscito su «Comunità» nel lontano 1985 (*Cultura di Campana e significati dei Canti Orfici*), che rielaborava un capitolo della mia tesi di laurea (scritta in sostanza nel 1982). Qualcuno se ne accorse subito, a cominciare da Fiorenza Ceragioli, con la quale ho un debito di riconoscenza perché mi accolse e mi fece conoscere vari personaggi di prestigio, anche e proprio della tradizione critica campaniana, coinvolgendomi per esempio in una tavola rotonda con Piero Bigongiari a Badia a Settimo nel 1986. Sono convinto di avere colto allora aspetti importanti del rapporto di Campana con Nietzsche, che leggevo (e leggo) anche grazie alla luce gettata dalla memorabile monografia di Karl Löwith *Nietzsche e l’eterno ritorno*, evidenziando l’ambiguità peculiare del tempo campaniano, effimero e eterno insieme, ma anche cogliendo la profonda, originalissima convergenza che Campana instaura fra Baudelaire e Nietzsche, in chiave di *amor fati*. In anni più recenti, va sottolineata l’eccezionale profondità e l’acutezza del quadro fornito da Thomas Harrison della cultura dell’età espressionista in 1910. *L’emancipazione della dissonanza*, che colloca Campana (unico italiano studiato insieme a Michelstaedter) finalmente in un quadro internazionale adeguato, dando un

contributo a mio avviso decisivo e probabilmente definitivo per una corretta contestualizzazione della sua cultura.

EP: A proposito di Campana Edoardo Sanguineti scriveva di un “verso spinto al limite”. Eppure senza un sapiente uso del freno dell’arte la forza anche ipnotica dei *Canti* non sussisterebbe. Campana non è un poeta dell’eccesso, credo io, bensì della visione. E in poesia la visione deve spesso spingersi al limite, sì, ma anche saperlo riconoscere e quindi di circoscrivere. Abbiamo già accennato alla consapevolezza del Campana studioso. Si potrebbe parlare a lungo della sua consapevolezza di poeta. Sappiamo che salpando per l’Argentina portava con sé l’amato Whitman... Quali erano le sue letture più amate? Vi è un metodo riconoscibile dietro la sua forza stilistica e semantica?

GT: Sono assolutamente d’accordo. Poeta della visione mi pare una definizione funzionale: poeta, cioè, di una visione che arriva a cogliere la verità ultima del mondo proprio grazie alla costruzione progressivamente sempre più rigorosa della forma. Gli autori da lui amati non erano pochi, l’elenco rischia di essere molto ingombrante e procederò così per *flash*. Certo Baudelaire e Whitman, in modo diverso, hanno segnato nel profondo l’immaginario di Campana, e il censimento delle reminiscenze intertestuali ce li mostra poco meno che onnipresenti: il primo virato verso *l’amor fati*, il secondo punto di riferimento clamoroso, e indubbio, per una percezione entusiastica della bellezza del mondo. Ma sono fondamentali anche Verlaine e Edgar Allan Poe (soprattutto come poeta), il cui esempio è fondamentale per fornire a Campana modelli diversi di impiego sistematico delle figure di ripetizione: provando a sintetizzare, Verlaine in chiave soprattutto di suggestione ritmica e più generalmente musicale, Poe in chiave di suggestione ossessiva. Ricordiamoci sempre che Campana conosceva sicuramente *The Philosophy of Composition*, e quindi sapeva benissimo che proprio uno scrittore come Poe, che sembrerebbe il *non plus ultra* della suggestione irrazionale, dichiarava che i suoi effetti emotivi sono il frutto di un lavoro che procede «passo passo, [...] con la stessa precisione e consequenzialità di un teorema matematico» (cito da Poe stesso). Fatta salva una percentuale di provocazione, stiamo parlando, una volta di più, del rigore del lavoro stilistico, della sua paziente artigianalità. Secondo me bisognerebbe poi ancora lavorare un po’ per identificare meglio il rapporto con Mallarmé e con de Nerval. Molto hanno contato anche i tedeschi: Goethe e Heine, come sappiamo, ma anche Novalis (qualche spunto nuovo in questo senso si trova nell’Introduzione e in qualche nota del Meridiano). In Italia è decisiva una ipotetica linea Dante-Leopardi, che si spinge per Campana fino a Carducci e Pascoli, ma anche a d’Annunzio, che assolutamente non amava, ma che certo ossessionava la sua memoria poetica, come quella di tutti i poeti italiani dei primi decenni del Novecento.

C'è un metodo Campana? Assolutamente sì. È una parola che uso un po' di volte nel Meridiano... forse sono ancora troppo poche! In un primo tempo avevo pensato addirittura di intitolare così tutta la seconda parte dell'introduzione, quella relativa alle dinamiche formali della sua scrittura. Come accennavo prima, è a mio avviso molto evidente che la dinamica costitutiva del suo libro consiste nel creare un numero via via crescente di corrispondenze interne, di relazioni di analogia ma anche di differenziazione (che sono analogie per antitesi), di ricorsi ma anche di rotture. In questo modo Campana va costruendo una polisemia che diventa sempre più accentuata, dando luogo a una semantica esplosivamente carica, a una complessità che cresce su se stessa e fa tutt'uno con la sistematicità dei processi iterativi, collocati, si badi bene, a tutti i livelli: dal livello non solo fonologico, ma persino dei tratti distintivi, ai livelli relativi alla selezione e combinazione del lessico, fino alle strutture sintattiche, alle cellule narrative, alle strutture macro-testuali. In questo senso Campana si presenta in modo evidente come un interprete conseguente dell'aspirazione mallarméana e poi modernista a costruire un testo letterario che, proprio per mezzo di questo progressivo addensamento semantico, non si limiti a rappresentare il mondo, ma diventi esso stesso mondo, un mondo, anzi, meglio: *il* mondo, di cui mima l'inesauribile molteplicità.

EP: Oggi – in tempi di editing tirannici – è concepibile una poesia estrema come quella di Dino Campana? Amelia Rosselli è stata forse l'ultima nostra grande poetessa visionaria che abbia lasciato dietro di sé un'opera solida; peraltro ne *La libellula* ci sono molti echi campaniani, specie da *La Chimera* (con le anafore del *non so*: «Io non so se tra le pallide rocce il tuo sorriso m'apparve, o deo dalle fulvide chiome o cipresso al sole io non so se tra le pallide rocce del tuo sguardo riposavano l'incanto e la giovinezza. Io non so...»; etc). Ma ormai anche in poesia – come nella narrativa – mi sembra che prevalgano versi di più facile lettura, più accessibili al pubblico e dunque più vendibili. Non che ciò sia necessariamente un male. Tuttavia mi chiedo se sia possibile oggi concepire non dico una poesia ma persino una *scrittura* che faccia propria la lezione stilistica di Campana. E qual è questa lezione?

GT: Sono molto d'accordo sul riferimento a Amelia Rosselli: forse, come dici, l'ultima capace di concepire una poesia così assoluta. Però non credo proprio che la poesia di oggi sia tutta leggibile: di poeti molto ostici e di difficile comprensione l'Italia è ancora piena... anche troppo... D'altro canto, densità semantica e grandezza poetica non richiedono di necessità difficoltà comunicativa: Saba *docet*, per non parlare di Sereni o Penna! Il discorso è piuttosto complicato: fin dall'ultimo quarto dell'Ottocento, grosso modo, una parte della poesia ha preso la strada della difficoltà come strumento per ribadire la propria alterità rispetto all'omologazione capitalistica, proprio nello stesso momento in cui la letteratura diventava anche commerciabile. Questo non significa affatto

che la leggibilità implichì uno scadimento di valore o, peggio, uno schiacciamento sulla facile vendibilità: altrimenti dovremmo dire che Balzac, Tolstoj, Dickens e poi, correndo al passato recente e al presente, Grass, Saramago, Rushdie, Coetzee, McCormack... sono scrittori scadenti perché leggibili? Ma non scherziamo! Sono pregiudizi ben noti, e spiegabili, di molti letterati tutti imbozzolati in stereotipi tardo-ottocenteschi: per fortuna la letteratura non funziona così... È però accaduto che la pratica letteraria moderna si è divaricata in due tipologie comunicative molto diverse, una disponibile alla leggibilità e un'altra programmaticamente esoterica o comunque tesa a ostacolare la decodifica: la poesia ha preso molto spesso questa seconda strada, che fra i poeti molti ancora persegono.

Ad ogni modo, faccio fatica a concepire oggi una poesia che faccia propria la lezione stilistica di Campana. In letteratura il futuro non è mai scritto (come nella vita...) e resta sempre aperto lo spazio del possibile, mai dire mai: ma evidentemente le condizioni contestuali restano, e sembra davvero molto improbabile che qualcuno ritenti a fare poesia sulla linea che va da Baudelaire a Campana.... Anche perché questo implicherebbe una fiducia nella poesia che mostrerebbe una scarsa consapevolezza. Ma la lezione di Campana conserva una grande forza, che va riportata ai suoi tempi, ma che non smette di parlarci. Ho provato prima a spiegare sinteticamente che cosa è questa lezione, che viene dritta dritta dal "metodo" Campana: è la lezione di una scrittura che ha come programma la costruzione di una polisemia ad altissima densità, intensa perché irriducibilmente plurale, e come tale disponibile a infinite ricezioni.

EP: Un piccolo aneddoto per divagare. In *Vita di Carmelo Bene* Giancarlo Dotto racconta delle notti che Bene trascorreva con Montale. Montale andava a letto presto, mentre «il perfido Bene cominciava a delirare nottetempo, a voce alta, gli *Orfici*, intervallandoli con versi montaliani, perché fosse chiaro il confronto...» Ma cosa pensi delle letture di Carmelo Bene dei *Canti Orfici*? E conosci qualche altro aneddoto di straordinarie letture dei *Canti*?

GT: La lettura di Bene mi ha emozionato profondamente, anche se non sono in grande sintonia con la poetica che la sorregge. Però la vocalità, o meglio la corporeità della vocalità che Carmelo Bene ha saputo attribuire alla poesia di Campana segna un momento storico, un passaggio che non è possibile sottovalutare. Anche il caricamento ritmico, che pure spesso riprodurrei in modo diverso, è stato un evento nella storia del teatro e della poesia insieme. Sono elementi interpretativi che comunque contribuiscono a restituirci la forza di Campana: in uno dei tanti modi imprevedibili in cui ci sa parlare! L'aneddoto che ti racconterò riguarda proprio Bene: nel 1982, proprio mentre scrivevo la tesi di laurea, Bene annunciò che avrebbe fatto al Palalido di Milano (era lo stadio del basket, e aveva quindi migliaia di posti) un intero spettacolo leggendo le

poesie del più grande poeta del 900. Non volle però dire chi era questo grande poeta. La sera in cui andammo con parecchi amici a ascoltare lo spettacolo di Carmelo Bene, che seguivamo e adoravamo, nello stadio stracolmo (anche questo sapeva fare Bene!) scoprìi con gioia travolgente che il più grande poeta del 900 per Carmelo Bene era proprio Campana, che da tanto tempo studiavo per la tesi: per me fu quasi un'esperienza mistica... Solo tre anni dopo portai in camerino a Bene la prima mia biografia di Campana: mi accolse con grande cortesia, fradicio di sudore dopo uno dei suoi spettacoli più emozionanti (credo fosse il *Macbeth*). Molti anni dopo l'amica Vincenza De Vita, studiando nell'archivio di Bene per una tesi di dottorato, mi riferì che la mia biografia era sottolineata e postillata... Sono soddisfazioni!

Aggiungo che ormai da molti anni mi cimento anch'io con *performances* di letture campane, e non di rado chiedo esplicitamente di non essere affiancato da lettori nelle conferenze e presentazioni campane, perché... mi arrangio da solo! Così provo a concretizzare in una mia vocalità il modo in cui "leggo", in tutti i sensi, Campana.

EP: Ci avviamo alla conclusione e vorrei porti anche due o tre domande più personali. Qual è stato il tuo primo incontro con la poesia di Campana? Quanti anni avevi? Ne fosti folgorato o fu un incantamento graduale? Nel 1985 l'editore Marcos y Marcos pubblicava la tua prima biografia campaniana. Ora, quarant'anni dopo, ci dai questo Meridiano. Quarant'anni sono tanti. Quando hai capito che Dino Campana avrebbe significato gran parte della tua esistenza di studioso e di lettore?

GT: Il mio primo incontro con la poesia di Campana è avvenuto quando avevo circa sedici anni. È stato certamente una folgorazione. Ero un adolescente innamorato della poesia, e anche semplicemente innamorato... Come accade spesso nell'adolescenza mi sentivo infelice per amore e trovavo nella poesia un conforto straordinario: stavo diventando adulto e stavo anche cominciando a diventare un professionista della letteratura. Anche grazie ai suggerimenti di lettura della professoressa di Lettere del ginnasio (si chiamava Brunilde Baglio, era robusta e alta un metro e novanta, pareva una valchiria ed era dolcissima), avevo cominciato a leggere anzitutto Baudelaire e poi tutti gli altri grandi poeti del Simbolismo francese e dintorni, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont e così via. Leggevo anche poeti di lingua spagnola, anzitutto García Lorca e Neruda. Un giorno mi dissi che era proprio ora di cominciare a leggere anche i poeti italiani, di cui non sapevo quasi niente, a parte un po' di Ungaretti e Montale. Mi comprai così l'antologia di Edoardo Sanguineti *Poesia italiana del '900*, senza avere la minima idea del posto che riservava alla poesia vociana e a Campana in particolare. Anzi senza avere la minima idea di quali fossero le dinamiche della nostra poesia contemporanea. Quando arrivai alla sezione dedicata a Campana, lessi ad alta voce *La Chimera* con crescente emozione, ritrovandomi alla fine praticamente in lacrime.

me. Da allora Campana non è più uscito dalla mia vita, nella quale ha avuto un ruolo davvero molto importante.

Ho cominciato a capire che Campana avrebbe contato tantissimo anche nella mia vita professionale qualche anno dopo, quando ho deciso di dedicargli la tesi di laurea, che chiesi al grande mio maestro Vittorio Spinazzola. Era un lavoro largamente semiotico, che leggeva i *Canti Orfici* con la metodologia di *La struttura del testo poetico* di Lotman: avevo un obiettivo ben preciso, mostrare rigorosamente che, con buona pace di tutte le sciocchezze che sono state scritte da più di cent'anni sul significato che si dissolve, sul balbettio e altre amenità, al contrario nel testo campaniano, com'è normale in una scrittura poetica ad alta intensità, tutto si semantizza. Proprio da questo deriva l'intensità delle emozioni che provoca, che è evidentemente l'esito di una complessità strutturale. Altrimenti di che cosa? Il lettore incontra il testo... mica l'autore! Sono ancora pienamente convinto di quanto scrivevo nel 1982. Qualche scampolo della mia tesi di laurea, rivisto e sintetizzato alla luce di una vita di studi, è approdato in sostanza fino all'introduzione del Meridiano.

EP: Per concludere direi infatti di riprendere in mano il Meridiano. Anche da un punto di vista critico si tratta di un *unius libri*, come dicevo all'inizio. Per il lettore è un'irresistibile avventura poetica, filologica e biografica. Qual è la cosa di cui vai più fiero di questo lavoro? E quale invece ti ha creato maggiori difficoltà?

GT: L'ultima domanda è la più facile: la maggiore difficoltà me l'hanno creata i tempi. Per quanto avessi alle spalle materiali accumulati in una vita, scrivere testi rigorosi e definitivi su tanti testi, senza tralasciare nulla, è stato davvero molto faticoso e complicato, le consegne delle varie tranches di note sono durate quasi un annetto... sempre lavorando disperatamente. Ho vissuto non poche ansie negli anni dal 2021 al 2024. Per quanto riguarda le cose di cui vado fiero, confesso, correndo il rischio di essere presuntuoso, che ce ne sono varie. Anzitutto la convivenza fra un impaginato leggibile e un apparato a prova di specialista e di filologo: devo per questo ringraziare molto fervidamente tutta la redazione dei Meridiani, con la quale abbiamo rivisto tutto innumerevoli volte (i testi per la precisione cinque volte, in quattro o cinque persone). Devo un ringraziamento speciale alla redattrice che mi ha seguito passo passo per un paio d'anni, Nicoletta Reboa, che da molti anni segue in particolare i Meridiani di poesia. È molto difficile oggi poter fabbricare libri con un livello così elevato di rigore, pazienza, dispiegamento di energie e competenze. Sono poi molto orgoglioso dell'introduzione, che da sola ha assorbito poco meno di un paio d'anni di lavoro, procedendo per sintesi progressive: è di fatto una monografia, di circa 200.000 caratteri, che ha subito varie riorganizzazioni anche nella struttura. Poi, certo, è stato davvero molto complicato redigere note sistematiche e in qualche modo esaustive per tutti i testi, ma proprio tutti, di Campana. Certo i *Canti Orfici*

sono stati difficilissimi anche per la necessità di fare i conti a ogni momento con una tradizione interpretativa assai consistente. Ma è stato anche non meno difficile confrontarsi con i testi per i quali, tutt'al contrario, quasi non esistevano annotazioni consistenti e per i quali le interpretazioni autorevoli sono di fatto molto rare: parlo del *Quaderno*, del *Taccuinetto faentino*, del *Fascicolo marradese*, del *Taccuino Matacotta*. Ora c'è un commento completo, senza buchi. Non mi sembra vero.



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

© Edoardo Pisani, Gianni Turchetta