

MARTINA TARASCO

Un posto di vacanza di Vittorio Sereni

Vittorio Sereni's Un posto di vacanza

ABSTRACT

Il contributo è un'introduzione alla lettura di *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni, «poesia in sette parti» elaborata per quasi un quindicennio, dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta, e inserita poi, in modo significativo, al centro della quarta ed ultima raccolta dell'autore, *Stella variabile*. La poesia raccoglie i temi e gli stili tipici delle opere precedenti, in particolare de *Gli strumenti umani*: in qualche modo, la lettura di *Un posto di vacanza* permette di riattraversare l'intera produzione sereniana. Partendo da agganci precisi al testo, dal titolo alla sua conclusione, si propone un'indagine su alcuni temi e nuclei di riflessione strutturali, che tornano di continuo e si evolvono di sezione in sezione.

This article is an introduction to the reading of Vittorio Sereni's *Un posto di vacanza*. The development of this «seven-part poem» is a result of a fifteen years reprocessing work, from the mid-fifties to the early seventies. The work was then inserted in the central section of the fourth, final collection of the author, *Stella variabile*. The poem gathers the typical themes and stylistic features of the previous works, in particular *Gli strumenti umani*. The reading of *Un posto di vacanza* allows to retrace the entire Sereni's production. Starting from precise references within the text, from the title to its conclusion, the article aims to an investigation articulated into *cruxes* of reflection whose different meanings and recurring presence are examined in the evolving from section to section of the poem.

Un posto di vacanza di Vittorio Sereni si colloca cronologicamente e per i contenuti esattamente tra *Gli strumenti umani*, raccolta con la quale il testo mantiene legami fortissimi, e il quarto e ultimo libro, in cui il poemetto si inserisce fisicamente e idealmente, a partire dal titolo, *Stella variabile*. Le oscillazioni di pensiero, le luminescenze intermittenti, le incertezze e lo *status* interrogativo tipici della scrittura sereniana si ritrovano in questo testo condensate; ma non devono essere confusi con l'indecisione della sprovvedutezza. Al contrario si tratta della adesione consapevole ad una concezione del reale, un interesse scelto per i temi «della variabilità, della contraddizione, delle cose come ti appaiono e del loro rovescio»¹.

Inizialmente pensato come testo autonomo², questo 'poemetto'³ entra definitivamente nel 1981 nella sezione centrale di *Stella Variabile*, la terza, insieme – nell'ordine – alle poesie *Niccolò* e *Fissità*, sempre relative al «posto di vacanza», quasi a dimostrare il tentativo iterato di saldare definitivamente il 'conto aperto' molti anni prima con quello stesso luogo⁴.

È un tratto tipico della produzione sereniana quello di tornare sia attraverso le raccolte, nella lunga durata, sia all'interno di un singolo testo sulle stesse immagini, su temi selezionati che sembrano non esaurire la loro forza propulsiva nei confronti della scrittura.

La tensione al continuo recupero di motivi e suggestioni precedenti si riscontra ad ogni livello, nella macrostruttura dell'opera completa, all'interno di ogni raccolta e nel singolo testo, nei contenuti come negli aspetti formali. Questi rimandi continui, le iterazioni e le apparenti incertezze sono l'immagine di due aspetti importanti che emergeranno più avanti: il 'doppio tempo' della scrittura sereniana che dà valore «alla maturazione lenta di un motivo»⁵ e quella che si potrebbe chiamare 'conformità attiva', che ha a che fare con il rapporto che la poesia instaura con il reale e con il vissuto, ma anche con la concezione poetica che Sereni lascia emergere dalla sua produzione.

Per questo, leggere *Un posto di vacanza* significa in effetti riattraversare tutta la poesia sereniana: il poemetto, elaborato per quasi un quindicennio, dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta, catalizza i temi caratteristici delle opere precedenti, le immagini e le riflessioni proprie soprattutto de *Gli strumenti umani*, ma che trovano ulteriore sviluppo nella quarta raccolta, *Stella variabile*. Zanzotto elenca «il riferimento alla guerra mondiale, gli sportivi (nuotatori e rematori "più forti"), i rimproveri dell'"altra riva", l'ossessione dei versi e del nero-bianco [...] in cui aveva fatto centro la freccia di Fortini. E il parlare, il parlare della logica storica e di tutto il resto: che tende a farsi voce di registratore a velocità eccessiva, blablabla sempre più confuso»⁶. E, insieme a questi, il peso esistenziale delle amicizie; la condivisione e la compartecipazione sollecitata dalla poesia, il ritardo ontologico dell'io sul «tempo del mondo» e la condizione di attesa, i temi sociali della trasformazione storico-antropologica, la dinamica tra visione poetica e disillusione razionale. È lo stesso Sereni a temere, in una lettera del 1973 a Giudici, che il poemetto non sia altro che «un riepilogo, un'articolazione più fitta di motivi e moti preesistenti»⁷.

Un posto di vacanza «non riunisce – come l'impaginazione potrebbe far supporre – sette poesie sotto un unico titolo, ma è una poesia in sette parti

[...]»⁸. In effetti, nonostante ogni parte abbia immagini autonome⁹ che emergono via via come stimolo percettivo alla scrittura, il componimento è attraversato da rimandi incrociati che lo trasformano per molti aspetti in un *unicum*. Il testo si articola per temi o nuclei di riflessione che tornano e si evolvono di sezione in sezione, mano a mano che la poesia prende forma. Allo stesso modo cercherò di organizzare questa presentazione ai trecentodieci versi: pur partendo da agganci precisi al testo, percorso dai primi otto versi alla sua conclusione, svilupperò nuclei più magmatici di approssimazione al poemetto, intorno a questioni trasversali che permeano le diverse parti.

Il testo

UN POSTO DI VACANZA

I

- Un giorno a più livelli, d'alta marea
 – o nella sola sfera del celeste.
 Un giorno concavo che è prima di esistere
 sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.
 5 Di sole spoglie estive ma trionfali.
 Così scompaiono giorno e chiave
 nel fiotto come di fosforo
 della cosa che sprofonda in mare.
- Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia
 10 tanto meno qui tra fiume e mare.
 Nel punto, per l'esattezza, dove un fiume entra nel mare.
 Venivano spifferi in carta dall'altra riva:
Sereni esile mito
filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità

- Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano.*
 15 Fogli o carte non c'erano da giocare, era vero. A mani vuote
 senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore.
- Un fiume negro – aveva promesso l'amico –
 un bel fiume negro d'America.
 Questo era il dato invogliante. Opulento a fine corsa
 20 Pachidermico
 in certe ore di calma.
 Era in principio solo canne
 polverose e, dalla foce, mare da carboniere...
- Chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa
 ... (la poesia sul posto di vacanza).
 Invece torna a tentarmi in tanti anni quella voce
 25 (era un disco) di là, dall'altra riva. Nelle sere di polvere e sete

quasi la si toccava, gola offerta alla ferita d'amore
sulle acque. Non scriverò questa storia.

- Al buio tra canneti e foglie dell'altra riva
facevano discorsi: sulla – è appena un esempio –
30 retroattività dell'errore. Ma uno di sinistra
di autentica sinistra (mi sorprendevo a domandarmi)
come ci sta come ci vive al mare?
Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori nuotatori di me.
Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea.
- 35 Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare
si sveglia in me quel negro che ho tradotto:
*«Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle
cose: come puoi conoscerle?» dicono ridendo
gli scribi e gli oratori quando tu...*
- 40 Ma intanto si disuniva la bella sera sul mare
e sui discorsi sui tavoli sui recinti di canne
dove ballavano scalzi *el pueblo del alma mia*
si dichiarò autunnale il tocco delle foglie
confusione e scompiglio sulla riva sinistra.
- 45 Qua sopra c'era la linea, l'estrema destra della Gotica,
si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto
ai nuovi arrivi con la monotonia di una guida –
le postazioni dei tedeschi.
Dal Forte gli americani tiravano con l'artiglieria
- 50 e nel '51 la lagna di un raro fuoribordo su per il fiume
era ancora sottilmente allarmante,
qualunque cosa andasse sul filo della corrente
passava per una testa mozza di trucidato.
Ancora balordo di guerra, di quella guerra
- 55 solo questo mi univa a quei parlanti parlanti
e ancora parlanti sull'onda della libertà...

II

Tornerà il caldo.

Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo
punto di luce dove due s'imbucano spariscono nel sempreverde
dando di spalle al mio male

- 5 – e io al mare – e 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,

- 10 solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.
Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai

una storia c'era da raccontare.

Sentire

cosa ne dicono le rive

(la sfilata delle rive

le rive

come proposte fraterne:

15 ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me).

Pare non ci sia altro: il mio mutismo è il loro.

Ma il sogno delle canne, le canne in sogno ostinate

a fare musica d'organo col fiume...

sono indizi di altre pulsazioni. Vorrei, io solo indiziato,

20 vorrei che splendessero come prove – io una tra loro.

Una infatti si accende

a ora tarda

lo scherno della luna ancora intatta

inviolata

sulla nera deriva sul tramestio delle acque.

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.

Non passerà la barriera di tenebra e di vento.

Non passerà il richiamo già increspato d'inverno

35 a un introvabile

traghettatore.

Così lontane immotivate immobili

di là da questo acheronte

non provano nulla non chiamano me

né altri quelle luci.

40 Tornerà il caldo.

Guizza frattanto uno stormo di nuove ragazze in fiore
lasciandosi dietro un motivo:

dolcetto con una punta di amaro

tra gli arenili e i moli ritorna, non smette mai,

45 come ogni cosa qui

si rigira si arrotola su sé. Di là dagli oleandri,

mio riparo dalla vista del mare,

là è la provocazione e la sfida –

un natante col suo eloquio

50 congetturante:

confabula dietro uno scoglio sale di giri vortica via
triturando lo spazio in un celeste d'altura

con suoni di officina monologa dialoga a distanza –

un'officina liquida, un deliquio

- 55 Itinerante
 di sagra agostana in mortorio di fine estate –
 e l'onda
 rutilante, oceanica
 con bagliori di freddo sul frangente
 obliquo a invetriare sguardi e voci dell'estate tirrenica...
- 60 qui si rompe il poema sul posto di vacanza
 travolto da tanto mare –
 e vinto il naturale spavento
 ecco anche me dalla parte del mare
 fare con lui tutt'uno
- 65 senza zavorra o schermo di parole,
 fendere il poco di oro che rimane
 sulle piccole isole
 postume al giorno tra le scogliere in ombra già:
 ancora un poco, ed è daccapo il nero.

III

*«memoria che ancora hai desideri»
 dici che non l'intendi – o, se l'intendi, non ami*

- I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi
 cosa mai si diranno? Allacciati o disgiunti
 da anni li vedo passare
 danzanti nel riverbero e nel vento.
- 5 Ritta sulla vertigine, estatica indugiando con lo sguardo
 sulle colline prossime e più lontane rupi,
 a dito segnando in controluce città
 che forse furono e non saranno mai –
 «Tutto questo,» dice la donna, «ti darò
- 10 se prosternandoti mi adorerai».
 Ma l'uomo, impari al sogno e alla sopraffazione
 si disanima presto, non li solleva una musica più.
E quasi niuna

- di queste cose stata fosse, torna
 lei quello che stata era:*
- 15 un'ombra del sangue e della mente
 e verso la marina
in picciola ora si dileguarono.

- È il teatro di sempre, è la guerra di sempre.
 Fabbrica desideri la memoria,
 20 poi è lasciata sola a dissanguarsi
 su questi specchi multipli.

Ma guarda
 – tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'altra
 come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde
 in freschissimo azzurro.

- 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.

IV

- Mai così – si disse rintanandosi
 tra le ripe lo scriba – mai stato
 così tautologico il lavoro, ma neppure mai
 ostico tanto tra tante meraviglie.
- 5 Guardò lo scafo allontanarsi tra due ali di fresco
 sfucinare nell'alto – e già era fuori di vista, nel turchino,
 rapsodico dattilico fantasticante
 perpetuandosi nell'indistinto di altre estati.
 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 deleguati e la sogguardante la
 farfugliante animula lì
- 15 crebbe il mare, si smerigliò il cristallo
 di poco prima, si frantumò
 e un vetro in corsa di là dalla deriva
 raggiò sopravvento l'ultimo enigma estivo.
 Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni
- 20 e in un punto s'incendiano, che sono io
 custode non di anni ma di attimi
 – e più nessuno che giungere doveva e era atteso
 più nessuno verrà sulle acque spopolate.
- (Che fosse in ansie per Angeliche fuggenti
 25 o per tornanti Elene? Si potrebbe supporlo.
 Ma non si creda – benché questo assomigli
 a un gran male d'amore e se ne accresca a volte –
 non si badi all'implorante dalle rive,
 sa essere buon simulatore.
- 30 Di fatto si stremava su un colore
 o piuttosto sul nome del colore da distendere
 sull'omissione, il
 mancamento, il vuoto:
- l'amaranto,
 luce di stelle spente che nel raggiungerci ci infuoca
- 35 o quale si riverbera frangendosi su un viso
 infine ravvisato, mentre la barca vira...).

Tutto salpava, tutto
 metteva vela sotto lo sguardo vetrino

- tutto diceva addio sull'onda del venti agosto.
 40 Restava, colto a volo, quel colore
 tirrenico, quel nome di radice amara,
 la grama preda dello scriba
 stillante altra insonnia dai mille soli
 d'insonnia luccicante
 45 dei marosi.

V

- Del tempo che forse cambia discorrono voci sotto casa,
 si estasio del trascorrente argento
 di chioma in chioma dei pioppi pettinati a rovescio,
 altre venute dalla piana riferiscono
 5 che l'estate è tuttora fiamma di miraggi,
 non ha smesso una cicala o una foglia.
 Esplode in più punti e dilaga la sparatoria dei clic-clac.

- Pensavo, niente di peggio di una cosa
 scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
 10 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:
 15 segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco,
 che non resta, o non c'era, proprio altro?
 Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio.
 Guardo la flottiglia riparare nel fiume spinta dal fortunale.
 S'infascavano un tempo qui i pittori
 20 oggi scomparsi con parte dei canneti: i tempi
 hanno ripiegato i cavalletti gettato i pennelli fatto le tele a pezzi.
 Sarei io dunque il superstite voyeur, uno scalpore
 represso tra le rive, una metastasi fluviale?
 uno che sfora copie di ore lungo il fiume,
 25 di stasi e turbolenze del mare?
 Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco
 mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi,
 stato a lungo in un luogo in un diverso tempo
 e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:
 30 «Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?».
 «Elio!» riavvampo «Elio. Ma l'hai amato
 anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina,
 o una grande sartoria bruegheliana...». Ci pensa un poco su:
 «Una cucina, ho detto?». «Una cucina».
 35 «Con cuochi e fantesche? bruegheliana?». «Bruegheliana».
 «Ah,» dice «e anche sartoria? con gente che taglia e cuce?».
 «Con gente che taglia e cuce». «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?».
 «Eh,» dico eludendo «anche oggi ci pescano, al rezzaglio».

- «Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?».
 40 «Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.
 «Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole».
 Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire.
 Salta fossi fora siepi scavalca muri
 e dai belvederi ventosi
- 45 non mi risparmia, già lontano, l'irrisione
 di paesi gridati come in sonno, irraggiungibili.
 Ne echeggia in profondo, nel grigiore,
 l'ora del tempo la non più dolce stagione.

VI

- L'ombra si librava appena sotto l'onda:
 bellissima, una rizza, viola nel turchino
 sventolante lobi come ali.
- 5 Trafitta boccheggia in pallori, era esanime,
 sconciata da una piccola rosa di sangue
 dentro la cesta, fuori dal suo elemento.
 Mi spiegano che non è sempre così, non sempre
 come l'ho vista prima: che questo e altri pesci d'alto mare
 si mimetizzano ai fondali, alle secche, alle correnti
- 10 colorandosi o trascolorando, a seconda. Non sapevo, non so
 niente di queste cose. Vorrebbe
 conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo,
 vivendole, e non per svago: a questo patto solo.
 A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori
- 15 di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
 per sprofondare in altri sonni senza tempo,
 per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,
 di quanti vi spende anni l'occhio intento
 all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino
- 20 freddati nel nome che non è
 la cosa ma la imita soltanto.
- Ci si sveglia vecchi
 con quella cangiante ombra nel capo, sonnambuli
 tra esseri vivi discendenti
 su un fiume di impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe
- 25 – e non vedono crescere e sbiadire attorno a sé i più cari.
 Aveva ragione l'interlocutore, quello
 della riva di là, che da un po' non dà più segni.
- Ma
- il mare incanutito in un'ora
 ritrova in un'ora la sua gioventù –
- 30 dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale.

VII

- Mai così fitto mai
 così fittamente deliberante
 appena fuori dalla foce
 in tondo il crocchio dei gabbiani. Uno
 5 si stacca a volo, tuffatosi
 pesca un alunché, torna al conciliabolo.
- Sei già mare d'inverno:
 estraniato, come chiuso in sé.
- Amare non sempre è conoscere («non sempre
 10 giovinezza è verità»), lo si impara sul tardi.
 Un sasso, ci spiegano,
 non è così semplice come pare.
 Tanto meno un fiore.
 L'uno dirama in sé una cattedrale.
 L'altro un paradiso in terra.
 15 Svetta su entrambi un Himalaya
 di vite in movimento.
 Ne fu colto
 il disegno profondo
 nel punto dove si fa più palese
 – non una storia mia o di altri
 20 non un amore nemmeno una poesia
 ma un progetto
 sempre in divenire sempre
 «in fieri» di cui essere parte
 per una volta senza umiltà né orgoglio
 sapendo di non sapere.
 25 Sul rovescio dell'estate.
 Nei giorni di sole di un dicembre.
- Se non fosse così tardi.
- Ma tu specchio ora uniforme e immemore
 pronto per nuovi fiumi
 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.

Il titolo

Nonostante l'indeterminatezza dell'articolo «un», quello di Vittorio Sereni è *un posto di vacanza* preciso: Bocca di Magra, geografia contemporaneamente reale e simbolica del poeta.

Per anni egli frequenta questo luogo di confine, tra Liguria e Toscana, nel punto esatto in cui il fiume Magra sfocia nel Tirreno, per molti aspetti sovrapponibile a Luino, il paese di «frontiera» nel quale nasce Sereni, dove il fiume Tresa sfocia nel lago Maggiore¹⁰. Allo stesso tempo, si tratta del posto in cui l'esperienza particolare dell'io si intreccia e fonde con quella collettiva degli altri e delle vicende storiche: Bocca di Magra è stato infatti luogo di incontri e discussioni – durante le vacanze estive così di moda nell'Italia del miracolo economico – tra molti intellettuali di sinistra, dall'immediato dopoguerra fino agli anni Settanta (tra i frequentatori Elio Vittorini, Giancarlo De Carlo, Franco Fortini, Giulio Einaudi)¹¹. Contemporaneamente, infine, la foce del Magra lascia riemergere vicende del passato storico del nostro Paese («Qua sopra c'era la linea, l'estrema destra della Gotica, / si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto / ai nuovi arrivi con la monotonia di una guida – / le postazioni dei tedeschi» I, 45-48). Come ha notato Lenzini, il poeta mette nei suoi versi in parallelo «il piano della storia collettiva con quello della psicologia individuale» dando conto, con estrema naturalezza del «passaggio della storia sul corpo del soggetto»¹².

Il *posto di vacanza* è tra quelli che si possono definire 'luoghi affettivi' di Sereni, caricati problematicamente di significati e ripresi in molte liriche, fino a diventare veri e propri *topoi* delle raccolte. Mengaldo ha scritto: «C'era tra Sereni e i suoi luoghi – quei pochi che, selettivo in tutto, prediligeva con ostinata fedeltà – qualcosa come una mutua intrusione e uno scambio reciproco di doni. Egli se ne lasciava penetrare fino allo struggimento, e nello stesso tempo ne diventava, più che il semplice testimone, il religioso custode. [...] I luoghi avevano per lui quasi una dignità sacra: per questo erano dei generatori così potenti della sua poesia»¹³.

A questo livello, reale e quasi 'biografico-esistenziale', si sovrappone poi quello più simbolico della «vacanza» intesa nelle sue accezioni di riposo, per lo più estivo, e di 'vuoto' o 'mancanza'¹⁴. Il poeta sembra aver scandagliato il termine in tutte le sue implicazioni. Perfino la domanda apparentemente giustapposta, della prima sezione, è parte di questa riflessione: «Ma uno di sinistra / di autentica sinistra (mi sorprendevo a domandarmi) / come ci sta come ci vive al mare?» (I, 30-32). È un «sottinteso rimprovero, in chiave ironica, alla moda "borghese" delle vacanze e dell'abbronzatura estiva»¹⁵. L'io si interroga sull'ipocrisia tra una ferrea ideologia che aborre il consumismo borghese e il conformismo dell'uomo che saggia il benessere nell'Italia durante il miracolo economico. Questo doveva essere un pensiero non del tutto marginale nei pensieri del poeta. Questa stessa domanda, infatti, Sereni se la pone già in *Appuntamento a ora insolita*¹⁶, in cui si legge tra le virgolette del discorso diretto: «Caro – mi dilleggia apertamente – caro, / con quella faccia di vacanza. E pensi / alla città socialista?» (vv. 12-14).

Il titolo descrive quindi da un lato la geografia reale di molte estati, dall'altro un luogo di sospensione da quella che Sereni, al v. 13 della poesia *Il piatto piange*, chiama «ripetizione dell'esistere», di assenza da ciò che il quotidiano impone apparentemente senza tregua. Bocca di Magra ha in sé la pienezza dell'estate come la «fissità» e il senso di annullamento che lascia l'io da solo su quelle spiagge; è il luogo dove sono ancora possibili la vitalità e l'esistenza autentica, ma è anche un luogo di «omissione», di «mancamento» di qualcosa. La «vacanza», nello specifico, è poi il «vuoto» della poesia che non si riesce a scrivere; di una storia che non si racconta: «Chissà che [...] non si allacci nome a cosa / (la poesia sul posto di vacanza). / [...] Non scriverò questa storia. / [...] / Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai / una storia c'era da raccontare» (I, 22-23, 27; II, 11-12).

I primi otto versi

«Un giorno a più livelli, d'alta marea / – o nella sola sfera del celeste. / Un giorno concavo che è prima di esistere / sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate. / Di sole spoglie estive ma trionfali. / Così scompaiono giorno e chiave / nel fiotto come di fosforo / della cosa che sprofonda in mare.» (I, 1-8)

La strofa iniziale è da considerarsi «un preludio di apertura, come si conviene a un poema che obbedisce a un'istanza di tipo narrativo»¹⁷. Il protagonista del poemetto, la persona che dice 'io' attraverso tutto il componimento, è inizialmente assente in questi primi versi spiccatamente nominali, di presentazione. Potremmo riassumere i significati che emergono da questi primi versi in grandi temi che attraversano poi le sette sezioni: la stratificazione polisemica racchiusa nel luogo di vacanza (v. 1); lo sfondo azzurro della «solita endiadi di cielo e mare»¹⁸, immagine dell'indistinto e della profondità del reale (vv. 1-2); la dicotomia *essere-esistere* e il bisogno di decifrare i segni percepiti (vv. 3-5); la disillusione finale che coincide con la scomparsa degli indizi e dei segnali (vv. 6-8).

Il «giorno» che apre la poesia è, come il *posto di vacanza*, «a più livelli», ormai stratificato di esperienze, ricordi, incontri e desideri, nati nella lunga durata, dal confronto continuo dell'io con Bocca di Magra.

Il poeta esplicita i limiti temporali del testo, dando indicazioni precise nei versi («Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea» I, 34), oppure nella lunga nota che accompagna l'edizione del 1973, nella quale scrive: «L'azione, se così si può dire per una poesia, [...] si svolge tra la suggestione derivante da un episodio del rosselliniano *Paisà*, ancora attiva intorno al '50 e oltre, e l'innocua fucileria, premonitrice di non tanto immaginarie guerriglie urbane, che imperversò per un mese e poco più per poi ammutolire quasi di colpo: quella del cosiddetto clic-clac, aggeggio acustico produttore di raffiche petulanti ad opera di ragazzi e ragazze durante l'estate del '71»¹⁹. Tuttavia, nonostante questi confini temporali dichiarati, si assiste ad una continua sovrapposizione indistinta di immagini

appartenenti a momenti (e livelli) diversi, compresi nel ricordo. «Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni / e in un punto s’incendiano, che sono io / custode non di anni ma di attimi» (IV, 19-21). Il punto di vista da cui si osserva il posto di vacanza e dal quale si dilatano poi tutte le immagini poetiche è un giorno fuori stagione, durante una visita fatta da Sereni a Bocca di Magra «sul rovescio dell’estate», in un momento «di sole spoglie estive». La stessa chiave prospettica torna in modo parentetico alla fine del poemetto «Sul rovescio dell’estate. / Nei giorni di sole di un dicembre» (VII, 25-26), quasi a voler raccogliere diverse suggestioni e salti temporali entro un unico sguardo.

L’ambientazione è *en plein air* (Lenzini nota, commentando la poesia *Appuntamento a ora insolita*, che «l’ambientazione in esterno» è tipica degli incontri e delle apparizioni dell’ultima sezione degli *Strumenti umani*)²⁰.

In questo scenario, dove mare e cielo si fondono in una cosa sola, il giorno si fa «concavo», quasi contenitore dilatato del reale. La «marea» e la «sfera del celeste» hanno il colore azzurro della profondità e della tensione spirituale all’infinito, immagine dell’abisso nel quale si percepisce appena qualcosa non del tutto conoscibile e dell’indistinto in cui tutto viene assorbito²¹. Nell’*incipit* tutto «sprofonda in mare»; nella seconda sezione è prima il poema stesso ad essere «travolto da tanto mare →» e subito dopo il poeta: «ecco anche me dalla parte del mare / fare con lui tutt’uno» (II, 61, 63-64); e nella IV sezione, di nuovo, l’azzurro è il luogo dove non si distingue più l’oggetto: «[...] e già era fuori di vista, nel turchino, / rapsodico dattilico fantasticante / perpetuandosi nell’indistinto di altre estati» (IV, 6-8).

Tòpos poetico che attraversa la letteratura, torna in questi versi a significare la capacità che ha e che dà la poesia di vedere i molteplici strati oltre la superficie del colore, di percepire la dilatazione possibile e l’esistenza di inesplorate dimensioni. Il colore diventa la spia di quell’esigenza decifrativa di cui parla anche Fortini nel saggio dedicato al poemetto, nel 1972. «Si parte (e si concluderà) da un giorno fuori stagione, dal quale sia possibile intendere il senso delle vacanze: “sul rovescio dell’estate la chiave dell’estate”. È rilevante, se si vuole intendere il senso del poemetto, che fin dai primi versi venga posta una ‘situazione’ di deciframento (si cerca se c’è la “chiave” dell’estate) e insieme la tipica condizione del personaggio-scrittore di fronte alla pagina bianca. C’è insomma qualcosa da *chiarire* e da *scrivere*, una decifrazione autobiografica da compiere [...]»²².

Torna poi nel componimento la dicotomia tra essere e esistere («Un giorno concavo che è prima di esistere» I, 3), opposizione che Sereni inseriva già ne *Gli strumenti umani*²³. Il giorno fuori stagione attraverso il quale l’io osserva il posto di vacanza appartiene in qualche modo all’esistenza autentica; permette una prospettiva nuova, della lucidità e del distacco, che solo con «una luce mai vista»²⁴ si può raggiungere. È la prospettiva del rovescio, deputata all’intelligenza del reale, in grado di rivelare dettagli altrimenti confusi, quegli «attimi» epifanici sottratti alla «ripetizione dell’esistere» che permettono di guardare la realtà con una consapevolezza diversa. Ma il «rovescio» del reale non è da intendersi come suo alternativo, bensì si identifica con esso, ne è semplicemente l’altra faccia, il *verso*²⁵. Questa decifrazione e questa acquisizione di conoscenza avviene a partire

da indizi e segnali residuali («di sole spoglie»). Questi segni minimi, visivi o uditivi (voci, luci), costellano il testo, formando un vero e proprio scheletro percettivo da cui cerca di nascere la poesia.

L'ultimo dei momenti di questi otto versi rappresenta il disincanto dopo la possibilità: il momento in cui l'io torna alla razionalità e tutti i segnali emersi rientrano come un lampo nell'indistinto «nel fiotto come di fosforo / della cosa che sprofonda in mare» (I, 7-8). Non appena si intravede una possibile decodificazione, tutto scompare: il «giorno» e la «chiave» sprofondano nel mare.

Fortini scrive che, alla fine del testo, «il conscio rifiuto del sogno e la volontà di accordare fiducia solo ad un intento razionale [...] diventano l'asse portante intenzionale [...] del poemetto»²⁶. C'è quindi una continua parabola, annunciata già in questi primi versi, dalla visione – che dà l'illusione di raggiungere una nuova dimensione di autenticità: la dimensione dell'*essere* – alla razionalità, che riporta bruscamente alla *routine* dell'*esistere*. Non è un caso che l'ultimo verso di *Fissità*, poesia che chiude più in generale il trittico della sezione centrale di *Stella variabile*, reciti «Ogni eccedenza andata altrove. O spenta». Tuttavia questa disillusione non rappresenta una semplice rassegnata rinuncia alle 'possibilità altre', quanto piuttosto una consapevole scelta di 'conformità attiva' verso la realtà, come sembrerà più chiaro alla fine.

La «pagina bianca»

«Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia» (I, 9)

Da subito si presenta il *leitmotiv* ricorrente²⁷ della difficoltà di scrittura, che percorre il testo in tutte le sezioni, sviluppandosi in modi sempre diversi. Il poemetto «incorpora nel suo sviluppo sfiducie e improvvise speranze, dubbi e aperture rispetto al suo stesso farsi»²⁸.

Il poeta sembra non trovare le parole necessarie per riempire la «pagina bianca», per dare forma scritta a quelle intuizioni immediate scaturite dal vissuto e generatrici di poesia. Ma «quel foglio bianco» è immagine da un lato dell'apertura al possibile che precede qualsiasi azione e dall'altro dell'impotenza e dello sconforto di fronte all'incapacità di tradurre su carta il pensiero²⁹. Anche attraverso la preterizione («Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai / una storia c'era da raccontare» II, 11-12), il testo trova una forma proprio descrivendo il suo processo di formazione oscillante. Accanto quindi alla ricerca conoscitiva dell'io nei confronti del reale, si costruisce mano a mano anche una questione metapoetica, che problematizza il momento della costruzione materiale e della nascita dei versi.

In un secondo momento la difficoltà si acuisce e si generalizza: non è più l'omissione di un testo o l'attesa di una forma di narrazione, di una parola (come nel caso dell'«amaranto»: «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), ma il più profondo e irrisolvibile vuoto del sistema comunicativo dell'uomo e la frattura avvertita tra le parole e le cose, tra la cosa

e il nome. Nelle ultime sezioni infatti, il poeta è consapevole che il «nome», qualsiasi forma espressiva trovi, «non è / la cosa ma la imita soltanto» (VI, 20-21)³⁰.

Concretamente Sereni inserisce qui i primi tre e gli ultimi due versi di un epigramma di Fortini del 1954. I due poeti hanno negli anni di *Un posto di vacanza* una importante corrispondenza e un confronto poetico e umano molto intenso. Fortini è per Sereni l'interlocutore dalla «la voce [...] saputa»³¹ (potrebbe infatti essere sua la voce blaterante nel ricevitore de *La spiaggia*) che si sottrae alla vista e rimane sull'altra riva, al di là del fiume. Come tutte le apparizioni sereniane, questa lascia nell'io la traccia indelebile di un rimprovero o di una disposizione morale o di un ironico scherno sui comportamenti tenuti. Il testo completo dell'epigramma è «Sereni esile mito / filo di fedeltà / non sempre giovinezza è verità / un'altra gioventù giunge con gli anni / c'è un seguito alla tua perplessa musica... / Chiedi perdono alle 'schiere dei bruti' / se vuoi uscirne. Lascia il giuoco stanco e sanguinoso, di modestia e orgoglio. / Rischia l'anima. Strappalo, quel foglio / bianco che tieni in mano»³². Esso riassume molti aspetti di quel dialogo ininterrotto tra i due poeti sul rapporto poesia-impegno, in particolare sulla polemica che Fortini muove alla poesia dell'amico, troppo versata all'irrazionale e soprattutto attenta all'individuale: «mimesi della malsicurezza e dell'esitazione» che «aborre da formule politiche»³³. Ecco perché l'energico invito a farla finita con questo tipo di poesia, a strappare il foglio davanti al quale Sereni esita, per rivolgersi ad altri temi.

Il poeta è sulla sua riva del fiume quasi in attesa di spunti per le storie che vorrebbe inserire nel poemetto: «Avendo scritto: *non scriverò questa storia* debbo essermi illuso di avere una storia da raccontare. Invece era un modo per dire che avevo una poesia da scrivere e che, potendo, avrei continuato a scriverla. Il corrispondente dall'altra riva doveva essersi offeso, non mi esortava più alle storie»³⁴.

Così il testo contiene una serie di fili narrativi solo avviati, che rimangono sospesi, senza uno sviluppo compiuto o una conclusione (alcuni esempi sono «Nelle sere di polvere e sete / quasi la si toccava, gola offerta alla ferita d'amore» I, 25-26; «[...] due s'imbucano spariscono nel sempreverde / dando di spalle al mio male / – e io al mare – [...]» II, 3-5; «Guardò lo scafo allontanarsi tra due ali di fresco» IV, 5). Non si tratta ancora una volta di incertezza, ma di una scelta. Mentre scrive questo testo, Sereni riflette sulla natura e sugli effetti della poesia non conclusa, che rimane spunto, enigma: «Una poesia che non è andata avanti, ma si è bloccata in un enigma per quelli che passano [...] e puntano oltre la bocca del fiume. [...] Un enigma che si ripresenta ogni mattina quando la mente è più fresca. Un modo di obbligarli ogni mattina a fare i conti con la poesia»³⁵. Chi vede l'opera incompiuta è portato a interrogarsi su di essa³⁶. Ecco che la rinuncia si trasforma in una possibilità e in una concezione poetica, quella che il poeta chiama «poetica provvisoria», legata ai temi già affrontati della variabilità e della compresenza delle idee.

La «comunicazione interrotta»³⁷

«Pare non ci sia altro: il mio mutismo è il loro» (II, 16)
 «non provano nulla non chiamano me / né altri» (II, 38-39)

Nell'io del poemetto, la ricerca urgente di un colloquio con uomini e paesaggio è indissolubilmente legata all'attendere che le cose si manifestino o si rendano disponibili. Ma la sola comunicazione che appare possibile è univoca, priva di scambio: l'io riceve segnali dall'esterno senza esercitare il suo diritto di parola oppure, al contrario, interroga elementi che rimangono indifferenti.

La necessità continua di una comunicazione e la condizione di attesa dell'io sono temi che permeano diverse poesie, già ne *Gli strumenti umani*³⁸. È come se la comunicazione, in questi versi, fosse possibile, ma rimanesse tale, senza compiersi.

Nel poemetto, la lunga serie di dialoghi mancati ha inizio con l'epigramma di Fortini: «*Sereni esile mito / filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità / / Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano*» (I, 12-14). Immediatamente emerge la contrapposizione, o meglio la lontananza tra le due rive, che è anche una lontananza dell'io da ciò che gli sta intorno. I lapidari versi giungono a *Sereni* attraverso il traghettatore che, costretto a tornare «a mani vuote / senza messaggio di risposta» sulla riva sinistra (I, 15-16), diviene in seguito «introvabile» (II, 35). L'unica mediazione possibile tra la riva destra e quella sinistra viene quindi a mancare e ogni comunicazione è appunto interrotta. Più avanti infatti, nella sesta sezione, «l'interlocutore» dell'altra riva «non dà più segni» (VI, 26-27).

Nemmeno con «quegli esperti» della VI parte l'io riesce a interloquire. Dopo aver ricevuto le spiegazioni sulla razza «e altri pesci d'alto mare» vorrebbe chiedere – ma non chiede – conto delle ombre e dei colori che attraversano non il mare, ma i pensieri, la testa dell'uomo e che riaffiorano di quando in quando tra «riaccensioni ed amnesie» (VI, 14-17).

Di fronte alla natura l'io riceve un vero e proprio rifiuto, la resistenza del reale a farsi comprendere. Tutto ciò che viene interpellato non risponde. Paradigmatiche, nella seconda sezione, le «rive» alle quali il poeta si accosta in attesa di «sentire / cosa ne dicono» (II, 12-16). E non si tratta di una arditezza poetica: la comunicazione con il paesaggio è davvero possibile; è a un passo dal realizzarsi. Ma alla fine non si compie. La natura stessa impedisce e ostacola il dialogo, si rifiuta di svelare il suo enigma. Le rive si zittiscono proprio prevedendo l'arrivo dell'io («ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me» II, 15) – esattamente come i «segnali» in *La spiaggia* («E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse»³⁹) e come le acque del fiume in *Intervista a un suicida*, che «la sanno lunga», ma appaiono «falsamente [...] limpide», celando «la cosa atroce» che si è consumata in loro⁴⁰.

Il poeta assume quello che definirei un 'atteggiamento visuale' nei confronti della realtà, che gli permette di supplire con la vista a una relazione troppo faticosa a parole. Testimonianza di questo atteggiamento costante dell'io sono le numerose occorrenze di verbi che fanno parte del gruppo semantico del guardare/apparire/sparire e di termini relativi a sensazioni visive, in cui rientrano i motivi costanti dei colori e delle luci. «La scelta dello spazio visivo, la sensibilità cromatica, l'attenzione all'incidenza della luce, poste in atto con tecnica degna

delle arti figurative e cinematografiche, conducono l'autore ad una ricerca incessante»⁴¹. Tutte le sezioni contengono numerose forme verbali relative alla vista o espressioni legate ai colori, tranne la settima⁴². L'ultima parte è pressoché priva di questi elementi, forse proprio perché rappresenta il momento della consapevolezza raggiunta attraverso l'intera poesia, la rinuncia dell'io al precedente modo di vedere la realtà.

A livello poetico, nelle diverse raccolte, torna spesso l'idea che il reale «esplosa verso»⁴³ l'uomo-spettatore e lasci intravedere segnali di una profondità altrimenti nascosta. «Non tanto banali quei segni» scrive Sereni in un'altra poesia degli *Strumenti umani* intitolata *Nella neve*. L'io vede, anche in questo caso, i segni di qualcosa che non riesce a decifrare: «il caro enigma»⁴⁴ che ricorda l'«enigma estivo» del poemetto (IV, 18)⁴⁵. Allo stesso modo, le «canne» sulle rive del Magra si rendono «indizi di altre pulsazioni» (II, 19) e le luci, intraviste sulla riva sinistra, appaiono «segni convenuti / non so più quando o con chi»; messaggi inviati all'io, ma di un «codice disperso», che non può essere più interpretato (II, 24-32).

L'«atteggiamento visuale» esprime l'unidirezionalità della comunicazione e l'attesa che essa si compia completamente, o meglio esprime un tentativo di interrogazione mai soddisfatta, ma pur sempre rinnovata. Importante è sottolineare come l'io, nel poemetto, non si chiuda in una completa passività; anzi, concepire la realtà come un enigma lo porta ad assumere l'atteggiamento attivo di chi cerca continuamente il senso dell'esistenza. E questo ha in sé una certa 'contagiosità'; perciò anche il lettore si trova coinvolto, almeno in parte, nelle domande che l'io propone continuamente a se stesso e agli oggetti che ha intorno.

A proposito di questa attitudine ricettiva nei confronti delle cose tipica di Sereni, in uno degli epigrammi raccolti nell'*Ospite ingrato*, Fortini riporta in *limine* un verso del poeta luinese del 1982 «la vita segreta delle cose» e scrive, quasi rispondendo all'amico, «Ma in che parola / ti nascondi, Vittorio. / Le cose non guardano noi. [...]»⁴⁶. La disillusione e il brusco ritorno alla razionalità vengono sollecitati da questi versi fortiniani. E la seconda parte del poemetto si conclude proprio con questa brusca presa di coscienza; a proposito delle luci, interpretate subito prima come segnali e messaggi da decifrare, Sereni scrive: «non provano nulla non chiamano me / né altri» (II, 38-39).

Il fatto concreto

«Ancora balordo di guerra, di quella guerra / solo questo mi univa a quei parlanti parlanti / e ancora parlanti sull'onda della libertà...» (I, 54-56)

«Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco / mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi, / stato a lungo in un luogo in un diverso tempo / e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:» (V, 26-29)

Sempre, dietro ai versi di Sereni, è rintracciabile un fatto concreto che abbia provocato la scrittura. La composizione dei testi si svolge, il più delle volte, con un 'doppio tempo' di elaborazione. Se il momento che provoca la scrittura, il

primo pensiero di poesia, è fondamentale, è anche vero che Sereni non cede precipitosamente all'immediato: «autore di poche poesie [...] Sereni [...] obbedisce a una sua stretta moralità letteraria, fondata sul principio di rifiutare le tentazioni dell'immediato, la varietà dispersiva delle sollecitazioni dei moventi»⁴⁷. Molti testi degli *Strumenti* presentano, nell'indice provvisorio, due date – anche molto distanti nel tempo. Le poesie sono spesso «pensate» cinque o dieci anni prima della data di stesura⁴⁸. Il poeta luinese afferma che ognuna delle cose che ha scritto è costata «anni di attesa, di rari lampeggiamenti e di lungo affinamento» (lettera a Fortini del 25 ottobre 1962)⁴⁹.

Conoscere l'importanza che il 'fatto concreto' riveste nella poetica di Sereni è fondamentale per non correre il rischio di equivocare alcuni punti del testo. Recuperando la dicotomia fortiniana, si tratta quasi sempre di «difficoltà» e solo raramente di «oscurità»: conoscendo infatti l'episodio a cui l'autore si riferisce, l'ermeneutica del passo si chiarisce immediatamente⁵⁰. Nella nota che accompagna l'edizione del 1973, è lo stesso Sereni che sente di dover fornire «qualche ulteriore sussidio alla lettura, o meglio di rimuovere qualche piccolo enigma per niente calcolato»⁵¹.

Su uno di questi fatti concreti e sull'elaborazione che esso trova in un passo di *Un posto di vacanza* è iniziata una lunga discussione epistolare (e sicuramente anche verbale) tra Sereni e l'interlocutore per eccellenza, Franco Fortini: «Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare / si sveglia in me quel negro che ho tradotto: / “*Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle?*” dicono ridendo / gli scribi e gli oratori quando tu... / [...] / Ancora balordo di guerra, di quella guerra / solo questo mi univa a quei parlanti parlanti / e ancora parlanti sull'onda della libertà» (I, 34-39; I, 54-56).

Nel testo si ritrova il ricordo di un episodio che il poeta elabora a lungo e alla fine include nella poesia. Il riferimento è ad una serata a Bocca di Magra, il termine *ante quem* è il 1952 – anno della prima lettera su questo argomento nel carteggio dei due amici. A casa dei Gennarini, Sereni se ne sta in disparte vicino al grammofono. Mentre gli altri parlano, riferisce i versi del poeta malgascio Rabéarivelo⁵², «“*Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle?*”» (I, 37-38). Queste parole esprimono la condizione di Sereni, reduce dalla Resistenza mancata e da quella prigionia che ha lasciato sul poeta e i suoi compagni segni indelebili. Egli vive una condizione di estraneità rispetto a chi, al contrario, ha vissuto, negli stessi anni, l'esperienza della Liberazione e, subito dopo, ha creduto nel rinnovamento del Paese. C'è come un diaframma tra lui e gli altri intellettuali che discutono con entusiasmo, «sull'onda della libertà».

Su questi pochi versi della poesia inizia tra Fortini e Sereni una corrispondenza lunga più di dieci anni. Il primo non capisce inizialmente che si tratta della trasposizione poetica di uno stato d'animo del momento, rimasto nella memoria del poeta luinese e divenuto parte della poesia, anni dopo⁵³. Ripetere tre volte «parlanti» serve a Sereni per trasmettere il senso di parole ovattate che l'io non comprende, un brusio diffuso che non riesce a distinguere e che lo stordisce, lasciandolo completamente esterno alla conversazione: «l'iterazione mira a un semplice effetto acustico (come una voce che insiste ma

intanto va fuori campo = mio intontimento, sbalordimento che recepisce suoni piuttosto che discorsi e significati)»⁵⁴.

Negli anni Ottanta, quando Fortini scrive il saggio *Ancora per Vittorio Sereni*, l'analisi di quell'episodio e di quei versi è più lucida. «La discriminante, anzi il criterio di divisione e talora di rottura, fra quei “parlanti” e Sereni [...] fu di certo in una differenza che non direi, come può sembrare e come tutti interpretarono, soprattutto ideologico-politica. Era semmai una differenza di esperienza “esistenziale” e di modelli all'interno di uno stesso e medesimo ceto. [...] Tutto questo, a chi, come Sereni, veniva da anni di impotenza, di non-partecipazione e di isolamento, dovette sembrare una specie di carnevale ottimistico un po' ridicolo»⁵⁵.

Un fatto concreto sottostà infine, allo stesso modo, al dialogo tra Sereni e Vittorini nella quinta sezione. Nella nota all'edizione Scheiwiller l'autore spiega: «Elio, quasi non c'è bisogno di dirlo, è Elio Vittorini, riapparso nel luogo da noi frequentato insieme a suo tempo»⁵⁶. In effetti Sereni si riferisce all'ultima visita fatta dall'amico a Bocca di Magra. Assiduo frequentatore del *posto di vacanza* fin dagli anni Trenta, Vittorini smette di trascorrere lì le vacanze per l'eccessivo affollamento turistico della zona. Nel 1965 però, l'anno prima di morire, torna alla foce del Magra per l'ultima volta, velocemente, come in una visione. «Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco / mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi, / stato a lungo in un luogo in un diverso tempo / e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:» (V, 26-29).

Rielaborato l'episodio sulla pagina poetica, Vittorini diventa una delle tante apparizioni sereniane. Egli, dopo un breve dialogo che Vincenzi definisce significativamente «soliloquio con un'eco»⁵⁷, irride il poeta e sparisce: «Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire. / Salta fossi fora siepi scavalca muri / e dai belvedere ventosi / non mi risparmia, già lontano, l'irrisione / di paesi gridati come in sonno, irraggiungibili» (V, 42-46).

Vedere il cambiamento

«S'infrascavano un tempo qui i pittori / oggi scomparsi con parte dei canneti: i tempi / hanno ripiegato i cavalletti gettato i pennelli fatto le tele a pezzi» (V, 19-21)

«tra esseri vivi discendenti / su un fiume di impercepiti nonnulla recanti in sé la catastrofe / – e non vedono crescere e sbiadire attorno a sé i più cari» (VI, 23-25)

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. «In quanto alla solitudine, le cose sono al quanto cambiate. [...] Solo in tempi relativamente recenti [la prosa è del luglio 1976] il posto ha assunto i caratteri di un centro balneare; ma per fortuna sua e nostra tale aspetto rimane parziale

e stagionale in confronto alle altre risorse, sin qui non compromesse se non in parte (e bisognerà adoperarsi perché non lo siano ulteriormente), alla varietà delle sue attrattive, all'ampiezza dell'arco dell'intero territorio circostante e facilmente accessibile»⁵⁸. Mentre molti, come Elio Vittorini, smettono di frequentare Bocca di Magra proprio per questi motivi, Sereni continua a visitare la 'riva destra' fino agli anni Ottanta, osservando il lento sparire degli altri frequentatori: «– e più nessuno che giungere doveva e era atteso / più nessuno verrà sulle acque spopolate» (IV, 22-23).

Nel 1961 viene costruito il ponte tra le due sponde del fiume. Questo è il simbolo che conduce alla cancellazione del «traghetatore», diventato velocemente da figura essenziale e caratteristica a immagine inutile e obsoleta. Identificato con Caronte, il montaliano «barcaiolo Duilio»⁵⁹ era l'unica possibilità di raggiungere l'altra riva, in una sorta di passaggio iniziatico attraverso il Magra-Acheronte («di là da questo acheronte» II, 37). Leggendo il poemetto, questo tema del cambiamento appare di primo acchito estraneo o per lo meno marginale. In realtà è l'autore a parlarne nella nota all'edizione Scheiwiller e a declinare il motivo in modi diversi in più punti del testo. L'«introvabile ¬ traghetatore» (II, 35), oltre a simboleggiare l'incomunicabilità delle due rive, allude alla vera e propria estinzione del mestiere, dopo la costruzione del ponte e dopo che gli scafi, in principio ammirati in quanto rarità («Guardò lo scafo allontanarsi tra due ali di fresco / sfucinare nell'alto e già era fuori di vista, nel turchino, / [...] / Amò, semmai servissero al disegno, / quei transitanti un attimo come persone vive» IV, 5-6, 9-10), diventano il mezzo privato di ogni villeggiante⁶⁰. Sereni assiste al cambiamento, ne è consapevole testimone. Non a caso si chiede «sarei io dunque il superstite voyeur, uno scalpore / represso tra le rive, una metastasi fluviale?» (V, 22-23); colui che è rimasto negli stessi luoghi per anni a registrare gli eventi, con l'«atteggiamento visuale» già descritto.

Anche i pittori abbandonano quel luogo così irrimediabilmente compromesso. «S'infrascavano un tempo qui i pittori / oggi scomparsi con parte dei canneti: i tempi / hanno ripiegato i cavalletti gettato i pennelli fatto le tele a pezzi» (V, 19-21). Il primo segnale del cambiamento sono appunto i canneti: nella prima sezione Sereni avverte che la foce «era in principio solo canne / polverose e, [...] mare da carboniere» (I, 20-21). In questo modo si legano i due versi, apparentemente casuali osservazioni irrelate. Il *posto di vacanza* si spopola dei vecchi e assidui frequentatori e si ripopola così delle nuove presenze, «pronto per nuovi fumi / di sterpaglia nei campi per nuove luci / di notte dalla piana per gente / che sgorghi nuova da Carrara o da Luni» (VII, 29-32).

L'io appare intriso di una certa staticità, mentre tutto ciò che lo circonda si muove («transitanti un attimo» IV, 10), passa e sparisce altrove, senza rendersi fino in fondo conto della trasformazione che si sta compiendo. Come nella poesia che conclude la terza sezione di *Stella variabile*, intimamente connessa al poemetto, dove «la visione resta intransitiva e bloccata: non genera comunicazione né movimento, ribadisce la "fissità"»⁶¹. Nel poemetto l'io sta in una condizione di sonnambulismo «tra esseri vivi discendenti / su un fiume di impercettibili nonnulla recanti in sé la catastrofe / – e non vedono crescere e sbiadire attorno a sé i più cari» (VI, 23-25). A proposito di questi versi Lenzini

delega il commento ad altre poesie di Sereni, rimanda giustamente a *Il muro* (vv. 25-26), per il riferimento alla «catastrofe», e a *Crescita*, per l'ultimo verso «e non vedono [...]». La catastrofe a cui si allude sarebbe quindi identificata con quella «duplice / subdola fedeltà delle cose» che, pur capaci di sopravvivere all'uomo, si disfanno lasciandoci sgomenti. Nello specifico si tratta delle trasformazioni che un luogo come Bocca di Magra può subire nel tempo, senza che un frequentatore di lunga data quasi se ne accorga. E questo, scrive Sereni nella nota all'edizione 1973, «è quanto accade, non di rado, persino nei rapporti con le persone»⁶². Quei versi sottolineano quindi la facilità con cui ci si dimentica di osservare il cambiamento, lento ma inesorabile, che travolge le cose che ci sono intorno. Capita di non vedere la trasformazione di un luogo o di una persona da cui non ci si allontana per anni; e così non ci accorgiamo di una figlia che «è cresciuta in silenzio come l'erba / come la luce avanti il mezzodi»⁶³, o ce ne accorgiamo tardi – quando il tempo è già passato.

E nei versi del poemetto la «tardiva e forse troppo poco perspicua resipiscenza»⁶⁴, la lucidità con cui si ravvisa la mancata attenzione al cambiamento, arriva intempestiva, al ventiquattresimo verso della sesta sezione («su un fiume di impercettibili nonnulla recanti in sé la catastrofe»), con il quale il poeta vuole anche colmare la quasi totale mancanza di accenni «allo stato di inquinamento di acque e coste»⁶⁵.

I riferimenti al cambiamento non vogliono essere la denuncia scontata della negatività del progresso, né un allarme per le trasformazioni in atto; si deve, in quei versi, leggere piuttosto «un corrucio, uno smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono senza che si riesca a trovare il bandolo del mutamento e della commistione»⁶⁶. Si legga cioè quello sgomento di chi si accorge tardi della modificazione avvenuta. La poesia nasce dall'esperienza, descrive quindi una condizione esistenziale, come sempre è in Sereni, entro cui si inseriscono con naturalezza riflessioni di diversi ambiti: da quello ecologico a quello politico, da quello storico a quello letterario.

Le voci

«Ma guarda / – tornano voci dalla foce – guarda da un'ora
all'altra / come cambiano i colori» (III, 21-23)

«Del tempo che forse cambia discorrono voci sotto casa, / [...] /
/ altre venute dalla piana riferiscono / che l'estate è tuttora
fiamma di miraggi» (V, 1-5)

«– il mare incanutito in un'ora / ritrova in un'ora la sua gioventù
– / dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale» (VI, 28-30)

Si assiste nel poemetto ad una immissione massiccia del parlato. Mengaldo ha notato come esso divenga un tratto costitutivo di «ogni singola fibra del discorso»⁶⁷, dando vita ad un continuo confronto dell'io con diverse voci, fisicamente altre o proiezioni dell'io stesso. Ci troviamo di fronte alle voci di

persone più o meno lontane che non cercano una comunicazione con il poeta, ma che egli trascrive perché le considera parte integrante del «poema sul posto di vacanza»: «Ma guarda / – tornano voci dalla foce – guarda da un’ora all’altra / come cambiano i colori» (III, 21-23); «Del tempo che forse cambia discorrono voci sotto casa» (V, 1); e «– il mare incanutito in un’ora / ritrova in un’ora la sua gioventù – / dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale» (VI, 28-30).

Queste «voci», come scrive Giovanna Gronda, «[...] alternandosi ai motivi musicali, alla voce dei motori e a quella dei gabbiani, formano per così dire la colonna sonora del poemetto e sembrano vicine a realizzare quella funzione di “stimolo propulsivo” che Sereni [...] ha così spesso riconosciuto al suono di una voce dalla strada»⁶⁸. Al pari degli altri indizi visuali e uditivi, esse costituiscono quindi il materiale originario che dà vita alla poesia.

Oltre a esprimere la tendenza della poesia ad essere «inclusiva»⁶⁹ delle forme del dialogo e del parlato, inserendo quindi il poemetto nella più ampia riflessione sulla crisi del genere lirico nel Novecento⁷⁰, esse ricordano a mio avviso nello specifico il *poème conversation* di Apollinaire, poesie in parte o interamente ricavate da discussioni ascoltate tra amici o casualmente, per strada. Non sarebbe così improbabile una anche inconscia influenza visto il legame che i due poeti ebbero, in linea diretta, attraverso le traduzioni di Sereni, e indirettamente per mediazione di Sergio Solmi, amico e collega del poeta luinese e critico acuto di Apollinaire⁷¹.

A queste andrebbe poi aggiunta quella voce mentale dell’io riferita dall’io stesso, secondo le modalità di quello che Dorrit Cohn chiama *Self-Quoted Monologue*⁷². Il pensiero del personaggio che dice ‘io’ rimane mentale, anche se a tratti presuppone un uditorio e infatti è reso pubblico dall’autore che lo riporta. Questa tecnica, tipica dell’indagine sulla soggettività dei romanzi moderni, permette a Sereni di recuperare con intelligenza alcune possibilità del genere autobiografico. Sereni è esplicitamente preoccupato di scrivere una poesia che abbia sterilmente come oggetto l’io: «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.» (V, 8-13). Eppure gli interessa utilizzare la strategia, tipica del genere autobiografico, della «retroazione»⁷³ che permette un doppio controllo: dell’io che scrive sull’io personaggio e, come ha puntualizzato Segre, dell’io destinatario – primo lettore – sull’io che ha scritto. Tre gradi di consapevolezza che agiscono vicendevolmente uno sull’altro, e un gioco sapiente di distacco e identità tra personaggio e autore, che crea continue sfaccettature nel ritratto del sé. Fortini scrive: «questa poesia era amabile soprattutto per la sua prima persona: somigliante e però, come un autoritratto, a un tempo lusinghevole e ingiusta. Ma quella sarebbe poco senza la terza persona, l’ultima: che si è fatta storico della prima»⁷⁴.

Oltre al brusio di parole sentite e riportate nella poesia, Sereni inserisce spesso versi o voci di altri poeti, talvolta in contesti dialogici o semidialogici (si pensi all’epigramma di Fortini, ai versi del poeta malgascio Rabéarivelo nella

prima sezione o al dialogo con Elio Vittorini nella quinta parte), più spesso lasciandoli invece sottotraccia.

Nel caso del *Decameron* di Boccaccio (III, 12-13, 17), l'autore, pur segnalando tipograficamente la citazione con il corsivo, si appropria di quel frammento di testo, unendolo al resto della sua riflessione: «*E quasi niuna / di queste cose stata fosse, torna / lei quello che stata era: / un'ombra del sangue e della mente / e verso la marina / in picciola ora si dileguarono*». Altre volte Sereni integra e camuffa completamente il recupero senza segnalarlo, come nel caso del verso dantesco a conclusione del colloquio con l'amico Vittorini nella quinta sezione: «l'ora del tempo la non più dolce stagione» (V, 48). Si tratta del quarantatreesimo verso del primo canto dell'*Inferno* al quale però Sereni toglie la congiunzione («e») e aggiunge due monosillabi («non più»). Immettendo la litote, il poeta allunga la misura originaria delle terzine, la trasforma e adatta alle nuove possibilità prosodiche, quasi volesse assorbire completamente la citazione nella 'tramatura' del testo.

Sereni costella poi di fatto i trecentodieci versi del poemetto di vere e proprie «criptocitazioni»⁷⁵. Accanto ai numerosissimi riferimenti alla letteratura delle origini⁷⁶, si inseriscono quelli alla grande tradizione lirica moderna, con echi e reminiscenze più o meno eclatanti di poeti come Pascoli, Leopardi, D'Annunzio, Ungaretti, Montale e altri⁷⁷. Nel «giorno concavo» (I, 3) riecheggia per esempio il «concavo cielo» di Pascoli⁷⁸; la «chiave» (I, 4) è forse di montaliana memoria: «[...] Il giorno non chiede più di una chiave» e «scorgevano già dell'enigma / che ci affatica, la Chiave»⁷⁹; la locuzione «tra fiume e mare» (I, 10) ricorda il pascoliano «tra cielo e mare»⁸⁰; la «gola offerta alla ferita d'amore» (I, 26) parodizza la dannunziana «argilla offerta all'opera d'amore» dell'*Alcyone* (*Lungo l'Affrico* 38). Francesca D'Alessandro sottolinea quanto nella contemplazione lunare della seconda sezione (II, 21-23) risuonino «evidenti timbri leopardiani» che trovano «il loro fulcro nel riferimento al 'punto di luce' della *Ginestra* (evocato al principio del terzo verso), e alla 'intatta luna', 'vergine', 'involuta' del *Canto notturno*»⁸¹. L'eco di Ungaretti emerge nella descrizione di Vittorini che se ne va dopo l'incontro, «salta fossi fora siepi scavalca muri» (V, 43) e, forse, nel «superstite» della quinta sezione (V, 22)⁸². Le «altre ombre» del poemetto (VI, 14) sono analoghe a quelle montaliane «[...]e l'*altre ombre* che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui»⁸³. Verso la fine, il verso «per una volta senza umiltà né orgoglio» Lenzini lo riferisce alla *Ginestra* di Leopardi (vv. 309-310) e all'epigramma di Fortini, ma forse agisce sulla memoria sereniana anche *Piccolo testamento* di Montale: «ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio / non era in fuga, l'umiltà non era / vile»⁸⁴.

Proprio riferita al confronto con altri poeti è un'ultima riflessione, che lega in un certo senso Sereni alla linea discontinua della tradizione italiana dall'antichità. Discontinua perché in molta poesia degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si ritrovano di colpo in modo massiccio alcuni moduli e alcune pratiche della concezione poetica medievale, nello specifico del genere del 'contrasto'⁸⁵. Leggendo le opere e i carteggi del poeta luinese, si ha l'impressione che esista tra poeti e amici uno scambio profondo, un confronto incessante, un sollecito – talvolta pieno di provocazione – alla scrittura e al colloquio.

Quasi a compensare le derive autoreferenziali della lirica contemporanea, divenuta sempre di più una trascrizione personale dell'interiorità del soggetto scrivente, Sereni concepisce lo spazio della poesia come un luogo di riflessione aperta, usato per comunicare con un destinatario determinato, discutere sulla poesia stessa (perpetrando così l'istanza metapoetica), come sulla vita individuale e pubblica. La poesia di Sereni, dice Mengaldo, «è coinvolgente [...] in quanto presuppone una compartecipazione, e la sollecita»⁸⁶.

Alcuni tratti caratteristici della tenzone, genere apparentemente lontano dalla 'concezione solipsistica' della poesia moderna, entrano così all'interno del poemetto. L'epigramma di Fortini della prima sezione si inserisce, per esempio, in uno scambio di poesie lungo anni, che senza presentarsi come alternanza ordinata di proposta e risposta, mantiene però alcune potenzialità del contrasto. I testi dei due poeti raccolgono il rapporto di una vita, la comunicazione non sempre chiara, provocazioni su visioni del mondo non coincidenti e riflessioni sulle diverse concezioni poetiche: «Trent'anni e più di vicinanze e allontanamenti, conversazioni e silenzi, e anche incomprensioni, anche amarezze»; più che altro, «differenze [...] di origini intellettuali, o di opinioni»⁸⁷. Allo stesso gruppo di poesie vanno ascritti altri versi fortiniani che Sereni definisce come «struggente-tagliente poesia». È interessante, per il discorso sulla tenzone, che questi versi siano raccolti nella terza sezione di *Questo muro* intitolata *Versi a un destinatario*, con poesie del periodo 1961-1969. «Come ci siamo allontanati. / Che cosa tetra e bella. / Una volta mi dicesti che ero un destino. / Ma siamo due destini. / Uno condanna l'altro. / Uno giustifica l'altro. / Ma chi sarà a condannare / o a giustificare / noi due?»⁸⁸. Qualche anno dopo, in una raccolta di testimonianze e contributi per Franco Fortini, il poeta luinese commenta la stessa poesia, questa volta in prosa. Essa «dice in poche righe la complessità di un rapporto mai propriamente tranquillo, non sempre chiaro in passato, oggi certamente più esplicito e sicuramente destinato a durare, ad onta di certe zone di silenzio e di non agevoli riprese di colloquio. Un rapporto fertile [...]» con Fortini divenuto ormai un vero e proprio «personaggio in veste di interlocutore o di antagonista o di compagno esigente»⁸⁹.

Non è un caso allora che la raccolta di saggi di Giunta, sulla poesia medievale e la sua natura dialogica, recuperi il titolo fortiniano *Versi a un destinatario*, perché – dice – in quella sezione (ma spesso anche gli epigrammi presentano le stesse caratteristiche) sono riuniti «testi poetici indirizzati a lettori individuati e storici, a un "tu" o un "voi" realmente esistiti prima che al destinatario virtuale che è la comunità dei lettori». E tra i caratteri specifici della poesia medievale, lo studioso individua l'esistenza di «un destinatario in carne ed ossa» e «l'integrazione delle parole altrui nel proprio componimento, approvando o respingendo le tesi del collega [...] con la tendenza a portare il dialogo dentro il monologo»⁹⁰.

La settima sezione e la 'conformità attiva'

«[...] Non sapevo, non so / niente di queste cose. Vorrebbe / conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo, / vivendole, e non per svago: a questo patto solo.» (VI, 10-13)
 «progetto / sempre in divenire sempre / "in fieri" di cui essere parte» (VII, 20-22)

Nella settima parte della poesia si conclude la parabola tra visione e disillusione, anticipata nei primi otto versi e poi sviluppata per l'intero poemetto. Il testo è costellato infatti di immagini che appaiono e, subito, se ne vanno: segnali, «indizi di altre pulsazioni» (II, 19), inizi di storie o semplici sensazioni che prendono l'attenzione del poeta. Tutte queste rappresentano le potenzialità della visione poetica. Ciò non presuppone però la ricerca di un conforto mistico in una dimensione 'altra', lontana e staccata dal reale. Al contrario quella di Sereni è una metafisica laica, che si rivolge ad un oltre tangibile, anche se non sempre e del tutto afferrabile. L'io si pone interrogativi sul tempo e sull'esistenza, sulla transitorietà e sulla permanenza dell'essere⁹¹ come sul funzionamento del pensiero e della memoria⁹²: il luogo verso il quale sono indirizzati i quesiti non è altro che il rovescio della realtà. Dopo la scomparsa dei segnali e la constatazione del fallimento, il poeta cerca una soluzione, supera la semplice rinuncia per costruire qualcosa di molto più articolato, quella 'conformità attiva' alla quale si è accennato. Egli decide di aderire alla realtà di tutti i giorni, sceglie di immergersi in essa per comprenderne fino in fondo i meccanismi, anche i più subdoli. Esiste sì una rinuncia, come dicono la maggior parte delle interpretazioni, ma essa è parziale. Giovanna Gronda ha scritto che questa poesia «richiede di essere letta e analizzata nella sua complessa e problematica tensione di affermazione nonostante la negazione»⁹³. Si tratta in effetti della voluta rinuncia alla visione per la razionalità, l'io riguarda le cose che ha sempre visto con una luce diversa, ne scorge un senso rinnovato.

Apro qui una parentesi sull'uso della tautologia, così tipico in Sereni. Il lavoro poetico «come ogni cosa qui / si rigira si arrotola su sé» (II, 45-46), divenendo esso stesso «tautologico» (IV, 3). Spesso si sottolinea la presenza massiccia della tautologia proprio come immagine della rassegnazione dell'io a vivere l'esistenza. Al contrario, attraverso questa figura di parola, il poeta afferma che le cose, pur rimanendo così come sono sempre state, possono caricarsi di nuovi significati⁹⁴. Allo stesso modo lavorano altre figure di iterazione, come il poliptoto, la paronomasia e la figura etimologica⁹⁵. Non mettono sulla pagina solo un rafforzamento del suono, ma anche un leggero cambiamento al quale prestare attenzione, ulteriore specificazione del già detto: nella ripetizione, aggiungono significato. In questa stessa direzione vanno tutte le 'ripetizioni agglutinanti' che attraversano il testo: «tra fiume e mare [...] dove il fiume entra nel mare»; «un fiume negro [...] un bel fiume negro»; «balordo di guerra, di quella guerra»; «di parole [...] di sole parole» sono solo alcuni esempi. Nel caso della coppia «viso [...] ravvisato» (IV, 35-36), la ripetizione non dà solo una qualificazione del sostantivo, ma sta a rappresentare la dicotomia sereniana di

essere ed esistere: la luce intermittente delle stelle variabili giunge all'io e lascia intravedere la possibilità dell'essere, condizione di autenticità sul «rovescio» dell'esistenza. Il lettore è portato a recuperare il termine già letto, ad approfondirlo e a non lasciarlo passare inosservato⁹⁶. Si assiste cioè ad una sorta di «ricominciamento ciclico che possa dotare di senso il non senso del presente»⁹⁷.

Infatti, nella parabola che conduce alla 'conformità attiva', una volta raggiunta la consapevolezza, l'io vede le stesse cose di sempre ma le comprende, ne capisce finalmente il significato⁹⁸.

Ad una prima lettura, il rinnovamento descritto sembra essere violento e definitivo. *Un posto di vacanza* si chiude con il senso apparente della novità ridondante: «nuovi fiumi»; «nuove luci»; «gente / che sgorgi nuova» (VII, 29-32). Anche in altre poesie de *Gli strumenti umani* si assiste allo stesso slancio. In *Pantomima terrestre* si parla infatti di «un grido troppo tempo in noi represso / dal fondo di questi asettici inferni» (spesso interpretato come un probabile riferimento alla liberazione attraverso la rivoluzione) e in *Una visita in fabbrica* si legge «dentro un paese nuovo per cominciare ex novo». Ma, a mio avviso, in tutte questi casi, non si tratta di una distruzione totale dell'esistente per la creazione di un mondo nuovo, utopico. Sereni si riferisce alla possibilità concreta che sceglie di intraprendere: la 'conformità attiva' alla realtà, per comprenderne dall'interno tutti gli aspetti. Ecco perché il verso conclusivo di *Pantomima terrestre*, a doppio scalino, non ritrae il mondo utopico che dovrebbe qui delinearsi, (anche Lenzini sottolinea il senso parodistico dell'auspicato mondo «ex-novo»⁹⁹); ma solo il mondo di sempre «- e i primi lampi lo scroscio sulle foglie l'insensatezza estiva» a cui l'io sceglie di ritornare, ma con una coscienza più profonda, rinnovata.

La propositività di questa conformità dell'io rispetto al mondo è che non si tratta di un'aderenza passiva, l'io è come un anticorpo che sceglie di vivere dentro un ambiente del quale conosce e segnala gli elementi anche più negativi e dolorosi, con un atteggiamento sempre attento, vigile, attivo appunto.

Anche nel finale di *Un posto di vacanza* Sereni mette in evidenza l'ultimo passo di questo percorso. L'io dichiara che questa adesione al mondo avviene «per una volta senza umiltà né orgoglio» (VII, 23). Questi due sostantivi non sono casuali, sembrano quasi una promessa all'amico Fortini. Infatti, nella lettera del 25 maggio del 1952, relativa ai «parlanti», l'interlocutore descrive l'atteggiamento appartato di Sereni come «così smisuratamente orgoglioso nella sua apparente umiltà»¹⁰⁰ e nell'epigramma di due anni dopo scrive «lascia il giuoco stanco / e sanguinoso, di modestia e orgoglio». Sembra quasi che Sereni, raggiunta la maturità, accolga una parte degli inviti di Fortini («Aveva ragione l'interlocutore, quello / della riva di là» VI, 26-27) e gli risponda con i versi del poemetto, secondo l'uso descritto precedentemente. Già nei primi versi della sezione si legge «Amare non sempre è conoscere ("non sempre / giovinezza è verità"), lo si impara sul tardi» (VII, 9-10), dove Sereni riprende il terzo verso dell'epigramma ricevuto. In questo quadro, i sostantivi «umiltà» e «orgoglio», scelti da Sereni, prendono un significato specifico. L'io abbandona quell'atteggiamento giovanile che lo faceva sentire al margine – non importa se

per il senso di sconfitta e di impotenza o come risultato di uno snobismo sottile – per immergersi totalmente e attivamente in quel «progetto / sempre in divenire sempre / “in fieri” di cui essere parte» (VII, 20-22) che è la realtà stessa. Quanto detto sul finale del poemetto come risposta all'amico Fortini acuisce la sua validità se si leggono queste parole, che Sereni gli scrive nel 1975: «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*»¹⁰¹.

Nel verso successivo del poemetto, il v. 24, dove l'io dichiara di conformarsi al mondo «sapendo di non sapere», si esprime la lucidità di chi rinuncia scientemente alla decifrazione delle «altre pulsazioni», di chi è pienamente consapevole del proprio ritardo, quasi 'ontologico' («Se non fosse così tardi» VII, 27).

Anche l'ermeneutica dei versi III, 21 e VII, 28 dovrebbe apparire più chiara: gli «specchi multipli» della terza sezione, la rifrazione dei campi possibili del reale, sono divenuti uno «specchio ora uniforme e immemore», nella settima sezione. Bocca di Magra si prepara ad accogliere la nuova gente «da Carrara o da Luni», gente che ignora quella stratificazione e complessità del mondo e che inizierà con il «posto di vacanza» un nuovo tentativo di dialogo, da zero. Ai nuovi visitatori che vogliono stabilire un colloquio con il paesaggio il «posto» risponde con una forte resistenza, ritirandosi in sé e celando quelle pulsazioni appena accennate nei primi versi.

L'io, al contrario, è consapevole e conosce ormai «l'Himalaya / di vite in movimento» che ci può essere dietro un semplice sasso, ne ha colto «il disegno profondo» (VII, 15-17). Sempre Fortini, a proposito dell'*explicit* di *Un posto di vacanza*, scrive che «la realtà, insomma (vi si afferma), richiede capacità di conoscenza, non solo di amore; e la mèta da proporsi non è a livello biografico né letterario ma è di partecipazione all'agire [...]. È il ritorno, al di là della illusione, ad una terra accettata *perché* sul punto di essere lasciata ad altri»¹⁰².

L'ultimo verso, isolato tipograficamente dalla doppia interlinea, è appunto la voce diretta dell'io che chiede al paesaggio: «tu davvero dimenticami, non lusingarmi più» (VII, 33). 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. Non un congedo definitivo da tutta la dimensione descritta, ma solo e propriamente dalla visione.

Allargando lo sguardo alla terza sezione di *Stella variabile*, mi sembra che la chiusa di *Fissità*, l'ultima poesia del trittico su Bocca di Magra, assuma il suo pieno significato alla luce di quanto detto in questo paragrafo. «Ogni eccedenza andata altrove. O spenta» non è quindi il rifiuto del luogo, troppo frequentato, né la rinuncia totale di ciò che si aveva di fronte. Solo l'eccedenza viene elusa, si fa in modo che si spenga coscientemente per rendere possibile una piena lucidità, tentando così di saldare il lungo conto aperto con quel luogo. Cercare di attuare la 'conformità attiva' significa «mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione»¹⁰³.

NOTE

¹ Si tratta di un'intervista del 1982 nella quale il poeta spiega il senso racchiuso nel titolo *Stella variabile*. Ora in V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 665. Questa è l'edizione di riferimento per le sigle delle opere, l'impostazione tipografica del testo e la numerazione dei versi (che differisce leggermente dall'edizione antologica a cura di Lonardi e Lenzi per una diversa interpretazione dei versi I, 20; III, 12 e VII, 10).

² Nel novembre del 1971 il testo viene pubblicato nell'*Almanacco dello Specchio* (n° 1), e nel 1973 per le edizioni *All'insegna del Pesce d'oro* di Scheiwiller a Milano con una lunga nota introduttiva che illumina l'ermeneutica altrimenti difficile di molti passi. Ancora nel 1976 Sereni scrive a Mengaldo che il componimento è da considerarsi «episodio a sé e tale è destinato a rimanere nel futuro». Per una ricostruzione chiara dei diversi momenti editoriali come dell'evoluzione strutturale delle raccolte si rimanda all'edizione critica curata da Isella, Sereni, *Poesie* cit.

³ Importante è ricordare che Sereni non utilizza mai questo termine per descrivere il suo componimento, che al contrario definisce sempre «poesia». Il fatto che la critica parli, legittimamente, di «poemetto» per *Un posto di vacanza* è tuttavia significativo. Questa scelta deve essere letta sia nella direzione di prossimità con i poemetti narrativi scritti nella seconda metà del Novecento da alcuni autori (tra gli altri Luzi, Pagliarani, Pasolini, Roversi). E fondamentale è stato per molti poeti italiani l'utilizzo del poemetto da parte di T.S. Eliot, sia come formula che sintetizza la presenza di strutture liriche e esigenze prosastico-narrative.

⁴ Nella quinta sezione del testo, Sereni scrive «un lungo conto aperto [...] non di sole parole» (V, 40-41). E in una prosa degli anni Sessanta si legge: «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». Cfr. V. Sereni, *Tra vacanza e lavoro*, in Giancarlo De Carlo, Milano, Bassoli Fotoincisioni, 1964, ora in Sereni, *Poesie* cit., pp. 787-88. Si riferivano già a Bocca di Magra, negli *Stumenti umani*, *Gli squali* (del 1956) e le poesie *Di passaggio* e *Gli amici*, entrambe del 1960, e inserite nella terza sezione.

⁵ Lettera a Fortini del 18 novembre 1962. V. Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici*, a cura di Z. Birolli, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995, pp. 19-24. Sempre a questo proposito, Sereni scrive altrove: «Ho sempre bisogno di una lunga elaborazione per approfondire o dilatare quel fatto particolare che mi ha indotto a scrivere». Cfr. *Sulla poesia: conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 43.

⁶ A. Zanzotto, *Gli strumenti umani* (1967), in Id., *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Arnoldo Mondadori, Milano 1994, p. 49.

⁷ Lettera a Giudici del 28 gennaio 1973. Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici* cit., p. 99.

⁸ V. Sereni, *Un posto di vacanza*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, 1973, ora in Sereni, *Poesie* cit., p. 781.

⁹ Come ad esempio i «due che s'imbucano spariscono nel sempreverde» (II, 3); lo «stormo di nuove ragazze in fiore» che «guizza frattanto [...] lasciandosi dietro un motivo» (II, 41-42); «i due che vanno lungo il fiume» (III, 1); lo «scafo» che si allontana e il «vetro in corsa di là dalla deriva» che «raggiò sopravento» (IV, 5, 17-18); il «trascorrente argento / di chioma dei pioppi pettinati al rovescio» e la «flottiglia» che appare «nel fiume spinta dal fortunale» (V, 2-3, 18); la «razza, viola nel turchino» (VI, 2) o il «crocchio dei gabbiani» (VII, 4).

¹⁰ Anche l'incipit di *Un sogno* suggerisce questa simmetria di topografie: «Ero a passare un ponte / su un fiume che poteva essere il Magra / dove vado d'estate o anche il Tresa, / quello delle mie parti tra Germignaga e Luino» (da *Un sogno*, in Sereni, *Poesie* cit., p. 159, vv. 1-4).

¹¹ Per maggiori dettagli sulle frequentazioni di Bocca di Magra dagli anni '30 in poi si legga F. Merlanti, «Voci in carta» da *Bocca di Magra*, «Resine», 87-88, 2001, pp. 69-79.

¹² L. Lenzi, *Verso la trasparenza*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 495-529, in part.: pp. 507-08.

¹³ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Torino, Einaudi, 2003, p. 318.

¹⁴ Sulla polisemia di «vacanza» si vedano F. Fortini, *Un posto di vacanza* (1972), in Id., *Saggi italiani I*, Milano, Garzanti, 1987, p. 191 e L. Vincenzi, *Una lettura scolastica di "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Resine», 87-88, 2001, pp. 81-89.

¹⁵ Sereni, *Poesie* cit., pp. 139-43.

¹⁶ La poesia che chiude la terza e omonima sezione de *Gli Strumenti umani*, in Sereni, *Poesie* cit., pp. 140-41.

¹⁷ V. Sereni, *Il grande amico, poesie (1935-1981)*, a cura di G. Lonardi e L. Lenzini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990 (2^a ed. 2004), p. 253.

¹⁸ Da *Niccolò*, in Sereni, *Poesie* cit., pp. 234-35, v. 26.

¹⁹ Nella nota conclusiva dell'edizione Scheiwiller, ora in Sereni, *Poesie* cit., p. 782. La prima analessi porta al 1951, «Tempo del mondo: la Corea» (I, 34), anno in cui Sereni arrivò a Bocca di Magra per la prima volta sotto consiglio di Elio Vittorini.

²⁰ Sereni, *Il grande amico, poesie (1935-1981)* cit., p. 226.

²¹ Senza giungere fino al «blau Blume» di Novalis, si veda a titolo di esempio la valenza cromatica in alcuni poeti italiani del Novecento (sicuramente in Zanzotto, ma anche in Pasolini), oppure quanto scrive Heidegger a proposito di ciò nella poesia di Trakl. Cfr. M. Heidegger, *Untenwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, von Friedrich-Wilhelm von Hermann herausgegeben, Klostermann, 1985, trad. it. di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990.

²² Fortini, *Un posto di vacanza (1972)* cit., p. 189.

²³ Ai vv. 24-25 della poesia *Il piatto piange* si legge: «E allora dentro il fuoco risorgivo di sé / essere per qualche istante, io noi, solitudine?». Il corsivo, in entrambi i casi, è dell'autore. Sereni lo usa per sottolineare la possibilità 'altra' che la condizione dell'essere rappresenta rispetto alla ripetizione dell'esistenza.

²⁴ Da *Di passaggio*, in Sereni, *Poesie* cit., p. 137.

²⁵ Si veda anche ciò che scrive Tabucchi in merito: «Nel contesto degli anni Ottanta, il rovescio era un modo di vedere la vita adottato da pochissime persone. Il mio amico Vittorio Sereni era forse una di queste [...] sono convinto che ci fosse sotto una visione non tanto politica ma esistenziale e ontologica: il *revers* era un modo di leggere la realtà che ci circondava» in A. Tabucchi, *Catullo e il cardellino*, «Micromega», 2, 1996, p. 122.

²⁶ Fortini, *Un posto di vacanza (1972)* cit., p. 195.

²⁷ G. Gronda, «Un posto di vacanza» *iuxta propria principia*, in *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 199. Per approfondire il problema metapoetico del poemetto si legga F. Curi, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva di "Un posto di vacanza"*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 379-412.

²⁸ Nota all'edizione Scheiwiller, in Sereni, *Poesie* cit., p. 782.

²⁹ In una lettera del 25 ottobre 1962 Sereni scrive a Fortini dopo un «periodo di scoraggiamento e di quasi definitiva rinuncia» davanti alla pagina poetica. Emerge il «crescente sospetto circa la capacità della poesia di comunicare e di interessare» e più avanti il dubbio «che uno sforzo come il [suo] rimanga sterile, privo di vera forza comunicativa». Cfr. Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici* cit., pp. 19-21.

³⁰ E nella terza sezione aveva scritto: «[...] – da cosa a cosa / è la risposta, da specchio a specchio –» (III, 25-26).

³¹ Da *La spiaggia*, in Sereni, *Poesie* cit., p. 184.

³² L'epigramma si legge insieme ad altri testi su Sereni di diversi poeti e critici in Sereni, *Il grande amico poesie (1935-1981)* cit., pp. 29-38.

³³ Fortini, *Di Sereni*, in *Saggi italiani* cit., pp. 172-76.

³⁴ Sereni, *Poesie* cit., p. 743.

³⁵ Sereni, *Poesie* cit., p. 742.

³⁶ Cordibella afferma che Sereni scopre e si appropria delle possibilità del 'non-finito' a partire dalle suggestioni della narrativa novecentesca, satura di casi in cui la storia del romanzo è costituita proprio dall'impossibilità di scrivere o di concludere il romanzo stesso. Notevole importanza riveste, a questo proposito, anche *Otto e ½*, il film di Fellini del 1963, dove si racconta la storia di un film da girare, ma mai girato. Cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 64-67. Sulla resistenza alle conclusioni propria di Sereni si veda anche A. Romanò, *Una lettera cominciata più volte*, «Questo e altro», 3, 1963, pp. 17-24.

³⁷ *Comunicazione interrotta* è il titolo della seconda poesia degli *Strumenti umani*.

³⁸ *Via Scarlatti*, il testo che apre la terza raccolta, racchiude nei suoi *incipit* e *explicit* gli stessi motivi: «Con non altri che te / è il colloquio.» (vv. 1-2); «E qui t'aspetto» (v. 17). *Comunicazione interrotta* è il titolo della seconda poesia degli *Strumenti umani*, che in calce porta le date «'45-'46». I primi cinque versi recitano: «Il telefono / tace da giorni e giorni. / Ma l'altro nel quartiere più lontano / ha chiamato a perdifiato, a vuoto / per intere settimane». Sereni, *Poesie cit.*, p. 104.

³⁹ Da *La spiaggia*, in Sereni, *Poesie cit.*, p. 184.

⁴⁰ Da *Intervista a un suicida*, in Sereni, *Poesie cit.*, pp. 163-65.

⁴¹ F. D'Alessandro, *Il disegno profondo del posto di vacanza*, in Ead., *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, p. 134.

⁴² Ne riporto solo alcune: «scompaiono», «col favore del buio», «si vedono ancora» (I); «spariscono», «cecità», «non li vedo», «si accende», «bagliori», «ed è da capo il nero» (II); «li vedo», «in controluce», «si dileguarono», «guarda» (III); «guardò», «già era fuori dalla vista», «soggiardante», «lo sguardo vetrino», «quel colore», «lucicante» (IV); «osservante», «osservarsi», «scomparsi», «sparire», «belvederi ventosi», «nel grigiore» (V); «ombra», «l'ho vista», «mimetizzano», «colorandosi o trascolorando», «l'occhio intento» (VI).

⁴³ È l'espressione che Sartre usa per tradurre il concetto husserliano di *intenzionalità*. Secondo Debenedetti è tipica del nuovo personaggio-uomo della modernità l'attesa che il soggetto vive davanti all'oggetto perché esso parli, si apra, emani quella *claritas* alla base delle epifanie joyciane. Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988.

⁴⁴ Da *Nella neve*, in Sereni, *Poesie cit.*, p. 109.

⁴⁵ Un'altra occorrenza del termine «enigma» si ritrova in due versi del *Tempo provvisorio*, poi cassati dall'autore, che recitano: «Segni vai decifrando, / enigmi sui vetri stupefatti» in Sereni, *Poesie cit.*, pp. 490-91.

⁴⁶ F. Fortini, *Saggi ed Epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1064.

⁴⁷ Fortini, *Un posto di vacanza* (1972) cit., p. 189.

⁴⁸ Garboli, raccontando l'episodio che sottostà alla seconda poesia di *Stella variabile*, sottolinea l'importanza del momento in cui il poeta 'pensa' la poesia. «*In una casa vuota* fu scritta da Sereni a Vado di Camaiore, nella casa dove ho abitato per lunghi periodi della mia vita e dove oggi vivo. [...] Quando dico che Vittorio scrisse allora quei versi, intendo dire che li pensò». In C. Garboli, *In una casa vuota*, in *Tradizione traduzione società* cit., p. 169. Le carte preparatorie riportano spesso le date iniziali e il riferimento concreto al vissuto, quasi a voler tenere legati il testo al momento e al fatto scatenante della poesia. Solo alcuni esempi: *Viaggio di andata e ritorno* «scritta tra il 20 e il 22 maggio '58 (ma pensata circa otto anni prima)»; *Mille Miglia* («scritta nel '56, ma pensata quasi tutta nella circostanza indicata») che è a Brescia, nella primavera del '55, in occasione della storica corsa automobilistica; *Nel sonno* «questi versi furono immaginati, nel loro nucleo, appunto tra il '48 e il '53, ma compiuti o scritti per esteso solo tra la fine del '62 e l'inizio del '63»; *L'alibi e il beneficio* «Pensato nel '50 o anche prima, rincasando in una sera di nebbia. Le portiere si spalancarono a vuoto, nessuno salì o scese [...]»; *Intervista a un suicida* «lo spunto risale al 1937, la stesura completa è del 1963». Per queste e altre indicazioni si rimanda all'apparato critico di Isella, Sereni, *Poesie cit.*

⁴⁹ Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici* cit., pp. 19-24. Sempre a questo proposito Sereni scrive: «Ho sempre bisogno di una lunga elaborazione per approfondire o dilatare quel fatto particolare che mi ha indotto a scrivere». Cfr. *Sulla poesia: conversazioni nelle scuole* cit., p. 43.

⁵⁰ Cfr. F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 84-88.

⁵¹ Nota all'edizione Scheiwiller, in Sereni, *Poesie cit.*, p. 783.

⁵² *Sulla poesia: conversazioni nelle scuole* cit., pp. 67-68.

⁵³ Fortini vede, in quei versi, una responsabilità grave dell'amico: Sereni pecca di leggerezza e finisce per fare il plauso «di quelle canaglie in panni lindi che hanno assunto da sempre come infame alibi per le loro porcate, pratiche, biografiche, ideologiche e politiche, quell'essere 'da parte', 'a parte', quella distanza o riserbo o buon gusto che è la complicità [...] immediata, con lo sfruttamento, l'oppressione, l'assassinio». *Sulla poesia: conversazioni nelle scuole* cit., pp. 72-77.

⁵⁴ Sereni, *Poesie cit.*, pp. 789-92. La stessa lettera si legge anche in Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici* cit., pp. 41-45, ma tra le due versioni ci sono delle varianti sostanziali e la data è differente.

⁵⁵ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 188.

⁵⁶ Nota all'edizione Scheiwiller, in Sereni, *Poesie* cit., p. 783.

⁵⁷ Vincenzi, *Una lettura scolastica di "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni* cit., p. 86.

⁵⁸ V. Sereni, *Un posto di vacanza e altre poesie*, a cura di Z. Birolli con due scritti di L. Barile e G. Orelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1994, pp. 59-60.

⁵⁹ E. Montale, *Il ritorno*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996, p. 186, v. 5. Tra i primissimi intellettuali, Montale frequenta Bocca di Magra per qualche anno, dalla fine degli anni Venti.

⁶⁰ In una poesia degli anni Sessanta, intitolata *Gli amici*, ai vv. 15-17 si legge «Che tempi – mormori – sempre più confusi / che trambusto di scafi e di motori / che assortita fauna sul mare». Cfr. Sereni, *Poesie* cit., p. 139.

⁶¹ C. Martignoni, "Stella variabile": la linea metafisica della dissonanza, «Poetiche», 3, 1999, p. 443.

⁶² Nota all'edizione Scheiwiller, in Sereni, *Poesie* cit., p. 783.

⁶³ Da *Crescita*, in Sereni, *Poesie* cit., p. 201.

⁶⁴ Nota all'edizione Scheiwiller, in Sereni, *Poesie* cit., p. 782.

⁶⁵ Sereni, *Poesie* cit., p. 782.

⁶⁶ Sereni, *Poesie* cit., p. 561.

⁶⁷ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 369.

⁶⁸ Gronda, «Un posto di vacanza» iuxta propria principia cit., p. 191.

⁶⁹ È del 21 giugno del 1964 l'articolo che Montale scrive sul «Corriere della Sera» sulla tendenza dei poeti odierni a trasportare nel verso tutti quegli aspetti della realtà («la storia, la cronaca, il discorso, il ragionamento, il racconto, anche il racconto ormai autonomo e diventato romanzo») che prima erano specifici della prosa. Si veda E. Montale, *La poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, ora in Id., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997 (nuova ed. 2006), pp. 146-48.

⁷⁰ È proprio in raccolte di questi anni, come *Nel Magma* di Luzi (1963); *Gli Strumenti umani* di Sereni (1965) e *Satura* di Montale (1971), che la poesia si apre a nuovi temi, a nuovi termini, all'accumulazione di diversi registri, delle strutture sintattiche della prosa e soprattutto del parlato. Enrico Testa mette in relazione questo fenomeno alla mutazione antropologica e alle trasformazioni linguistiche della società italiana negli anni del miracolo economico. Sul dibattito si vedano, tra gli altri, E. Testa, *Per interposta persona: lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999; E. Testa, *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005, pp.v-xxx e G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

⁷¹ Le traduzioni di Sereni di *Il musicante di Saint-Merry* (1981) sono ora nella raccolta V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di M. T. Sereni e D. Isella, Milano, Mondadori, 1986, pp. 285-513; i saggi di Solmi relativi ad Apollinaire sono S. Solmi, *La luna di Laforgue e altri scritti*, in Id., *Opere*, Milano, Adelphi, 1987, vol. IV, tomo II.

⁷² È Giovanna Cordibella a citare questa *Retrospective Technique* a proposito del poemetto in Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit., pp. 81-85. Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

⁷³ C. Segre, *Autobiografia ed eroe letterario nella Vita dell'Alfieri*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 120-36.

⁷⁴ Fortini, *Di Sereni*, in Id., *Saggi italiani* cit., p. 172.

⁷⁵ G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 154-55. Esse sono anche non letterarie. A proposito dei versi 9-10 della III sezione, nella nota dell'edizione Scheiwiller si legge: «"Tutto questo... mi adorerai" è una non del tutto indebita appropriazione da parte femminile delle parole con cui, secondo Matteo, il demonio aveva tentato Gesù». Ora in Sereni, *Poesie* cit., p. 783.

⁷⁶ Dante e Petrarca riemergono qua e là dalla struttura interna del testo. Le voci dantesche sono molte, tra queste il «fiotto» (I, 7) «temendo 'l fiotto che 'nver lor s'avventa, / fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia» (*Inf.* XV 5-6); l'«altra riva» (I, 12) «i vegno per menarvi a l'altra riva» (*Inf.* III 86) poi anche in D'Annunzio, nel finale della poesia topograficamente parallela al poemetto, *Bocca del Serchio* 224 «La più gran gioia è sempre all'altra riva»; la variante arcaica «ripe» (IV, 2) «grand'arco tra la ripa secca e 'l mézzo» (*Inf.* VII 128) o «In su l'estremità d'un alta ripa» (*Inf.* XI

1); «sfavilla» (III, 28) «ch'io nol vedessi *sfavillar* dintorno» (*Par.* I 59), termine che trova numerosi riscontri anche in Pascoli; «ravvisato» (IV, 36) «e *ravvisai* la faccia di Forese» (*Purg.* XXIII 48). Corsivi miei. Lenzini sottolinea inoltre come l'incontro con Vittorini «Viene uno, [...]» (V, 26), oltre a riecheggiare il passo dei *Four Quartets* (IV, 25 e sgg. «I met one walking...»), richiami alcuni degli incontri danteschi, come quello con Casella (*Purg.* II 66 e sgg.) e con Forese (*Purg.* XXIII 37 e sgg.). Per quanto riguarda la presenza di Petrarca rimando invece ad un saggio dello stesso Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, introduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 127-146 e a S. Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*. Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. Cortellesa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 185-99.

⁷⁷ Lenzini nota per esempio come gli «specchi multipli» (III, 20) siano un probabile ricordo di Betocchi «multipli specchi rispondan echi» (*Trascorra il vento sulle acque* 2, in *Altre Poesie*, 1939); e «il mare incanutito» (VI, 28) sia da confrontare con «erano tempi di mare canuto» di Vittorini (*Nei morlacchi*, in *Opere narrative*, I, Milano 1974, p. 122). Vista l'importanza e la densità della rete dei riferimenti, il tema delle fonti e delle reminiscenze in *Un posto di vacanza*, come in tutta la poesia sereniana, meriterebbe uno studio dedicato. Mi limito per il momento a portare alcuni esempi. A questo proposito ringrazio Francesca Latini per i preziosi suggerimenti che mi ha dato. Alcuni di questi e altri puntuali riscontri si trovano nel commento di Luca Lenzini in Sereni, *Il grande amico* cit., pp. 253-64; Mazzoni, *Forma e solitudine* cit.; D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni* cit..

⁷⁸ Cfr. «nel concavo cielo sfavilla» (v. 4, *X Agosto*, in *Myricae*), che contiene anche il termine «sfavilla», nel poemetto in (III, 28). Ricordo inoltre la dannunziana «concava scorza», sempre nella poesia *Bocca del Serchio* 107. Francesca D'Alessandro riporta a questo proposito anche il verso virgiliano «Nox atra cava circumvolat umbra» e il montaliano «il cielo cavo se ne illustra ed estua». Si veda D'Alessandro, *Il disegno profondo del posto di vacanza* cit., p. 136.

⁷⁹ Cfr. il v. 58 dell'*Elegia di Pico Farnese*, in *Le Occasioni* e i vv. 58-59 della *Lettera levantina*, in *Poesie disperse*.

⁸⁰ Cfr. v. 1 di *I puffini dell'Adriatico*, in *Myricae*.

⁸¹ D'Alessandro, *Il disegno profondo del posto di vacanza* cit., p. 144. Ma si veda anche il capitolo *Le suggestioni leopardiane da «Mille miglia» al «Posto di vacanza»*, in Ead., *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 196-210.

⁸² Cfr. «strugge forre, beve fiumi, / macina scogli, splende» (vv. 4-5, *Di luglio*, in *Sentimento del Tempo*) e «un superstite / lupo di mare» (vv. 5-6, *Allegria di naufragi*, in *L'Allegria*).

⁸³ Cfr. vv. 7-8 in *Occasioni II.XII*. In Montale, come in Sereni le «altre ombre» sono un 'guizzo' che interrompe altre immagini narrative. Per il verso «L'ombra si librava appena sotto l'onda» (VI, 1) si veda invece Pascoli: «sogna a quell'ombre, al mormorio dell'onde» (v. 14, *Il Fiume*) e «scorgevo l'ombra galoppar sull'onda.» (v. 8, *Rio Salto*), entrambe in *Myricae*.

⁸⁴ Cfr. vv. 27-28, *Piccolo testamento*, in *La Bufera*.

⁸⁵ In realtà le rime di corrispondenza si ritrovano in diversi momenti della storia letteraria italiana. È vero però che questi testi novecenteschi, e in particolare questo scambio tra Sereni e Fortini, mantiene quella carica originaria di provocazione e scontro, anche se naturalmente declinata secondo i modi e i valori specifici degli anni Sessanta e Settanta. Al contrario, ad esempio, nel Cinquecento, l'evoluzione della tenzone medievale perde completamente ogni carattere di invettiva a favore dell'omaggio e della lode reciproca e cerimoniosa (si pensi ad esempio agli scambi che poeti come Della Casa o Bembo ebbero con i loro contemporanei). A questa ripresa della tenzone e dello scambio 'per le rime' è anche legato l'uso del sonetto nella poesia del Novecento. A questo proposito si veda N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.

⁸⁶ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni* in *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Torino, Einaudi, 2003, p. 320.

⁸⁷ Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1601-04.

⁸⁸ F. Fortini, *A Vittorio Sereni*, in Id., *Questo muro*, Torino, Einaudi, 1978, p. 315.

⁸⁹ V. Sereni, *Un destino*, in *Per Franco Fortini*, Padova, Leviana, 1980, pp. 163-71.

⁹⁰ C. Giunta, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino,

2002, pp. 62-63. A questo proposito Cordibella sottolinea l'ironia sottesa al colloquio con l'amico Vittorini (V, 26-41), nel quale Sereni recupera palesemente i moduli iterativi di interrogazione-asserzione di *Conversazione in Sicilia* (1941). Cfr. Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit., pp. 96-101.

⁹¹ Cfr. «Sono già morto e qui torno? / O sono il solo vivo nella vivida e ferma / nullità di un ricordo?» Da *Di passaggio*, in Sereni, *Poesie* cit., p. 137, vv. 8-10.

⁹² Cfr. «Fabbrica desideri la memoria, / poi è lasciata sola a dissanguarsi» (III, 19-20).

⁹³ Gronda, «*Un posto di vacanza*» *iuxta propria principia* cit., p. 185.

⁹⁴ Cfr. Allo stesso modo è da leggere il finale di *Il muro*, dove nel dialogo tra padre e figlio si legge «una sera d'estate è una sera d'estate» (v. 35). La tautologia non rappresenta la rinuncia dell'io, né il rassegnato ritorno al reale, sempre uguale a se stesso, ma esprime proprio la complessità del rinnovamento che l'io compie scegliendo, perché si tratta di una scelta consapevole, di tornare alla «ripetizione dell'esistere». Da *Il muro* in Sereni, *Poesie* cit., pp. 179-80.

⁹⁵ Solo alcuni esempi di poliptoto sono: «delle rive» «le rive» (II, 14); «delle canne» «le canne» (II, 17); «di officina» «un'officina» (II, 53-54); «da cosa a cosa» e «da specchiato a specchiante» (III, 25-26); «di chioma in chioma» (V, 3). La paronomasia si ritrova in coppie minime come *male-mare* o *lungo-luogo*. Alcuni esempi di figura etimologica sono invece *mute-mutismo*, *fluviale-fiume*, *fitto-fittamente*.

⁹⁶ Allo stesso risultato contribuiscono anche le enumerazioni accumulative a ritmo triadico, che rientrano perfettamente nella funzione di specificazione appena descritta. Nella seconda sezione, ad esempio, si legge «*chi* ha fatto *chi* fa fuoco nella radura *chi* / ha sparato nel folto tra campagna e bosco» (II, 7-8) e nella quarta «*Mai* così – si disse rintanandosi / tra le ripe lo scriba – *mai* stato / così tautologico il lavoro, ma neppure *mai* / ostico tanto [...]» (IV, 1-4); oppure più avanti: «*Tutto* salpava, *tutto* / metteva vela sotto lo sguardo vetrino / *tutto* diceva addio sull'onda del venti di agosto» (IV, 37-39).

⁹⁷ Lenzini ne parla a proposito di *Pantomima terrestre*, ne *Gli strumenti umani*. Sereni, *Il grande amico* cit., p. 246.

⁹⁸ Il finale di *Una visita in fabbrica* è paradigmatico di quanto detto. Sereni presenta due possibili modi di vivere quel «posto di lavoro». Ai vv. 3-4 dell'ultima sezione scrive: «lieto dell'altrui pane / che solo a mente sveglia sa d'amaro». Lo stesso pane, l'«altrui pane» ricevuto dai padroni, rende felici nell'immediato, ma accettato con la «mente sveglia», ha un gusto amaro: è l'«amaro» di chi capisce con sottigliezza le ipocrisie e le contraddizioni del mondo in cui vive. «Insiste che conta più della speranza l'ira / e più dell'ira la chiarezza». La chiarezza della comprensione è quindi la meta a cui guardare, bisogna immergersi nel vissuto, avere «l'occhiuta pazienza di addentrarsi / a fondo, sempre più a fondo» per capire i meccanismi, anche i più ambigui, della quotidianità. Si tratta di esplicitare questi lati negativi del mondo in cui l'io vive, non di accettarli acriticamente come prezzo della conciliazione. Per questo, è bene evidenziarlo, la scelta di conformarsi al reale non conduce mai ad una conciliazione facile, né superficiale. Da *Una visita in fabbrica*, in Sereni, *Poesie* cit., pp. 127-28.

⁹⁹ Sereni, *Il grande amico* cit., pp. 245-48.

¹⁰⁰ Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici* cit., p. 16.

¹⁰¹ Sereni, *Poesie* cit., p. 794.

¹⁰² Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 202.

¹⁰³ V. Sereni, *Il silenzio creativo* in *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 70.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Sereni

- V. Sereni, *Un posto di vacanza*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, 1973
- V. Sereni, *Un destino*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze*, Padova, Liviana, 1980
- V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di M. T. Sereni e D. Isella, Milano, Mondadori, 1986
- V. Sereni, *Il grande amico poesie (1935-1981)*, a cura di G. Lonardi e L. Lenzini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990
- V. Sereni, *Un posto di vacanza e altre poesie*, a cura di Z. Birolli con due scritti di L. Barile e G. Orelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1994
- V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995
- V. Sereni, *Scritture private con Fortini e Giudici*, a cura di Z. Birolli, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995
- V. Sereni, *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, introduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1996
- V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 1998
- V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002

In volume

- La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985
- Sulla poesia: conversazioni nelle scuole*, a cura di C. Segre e L. Lumbelli, Parma, Pratiche, 1991
- L. Barile, *Il passato che non passa: le poetiche provvisorie di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004
- L. Barile, *Sereni*, Palermo, Palumbo, 1993
- P. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 1996
- D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978
- G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004
- F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001
- S. Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*. Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. Cortellesa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 185-99
- G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988
- G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000 (1ª edizione 1993)
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2006 (1ª edizione 1998)
- F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Bari-Roma, Laterza, 1977
- F. Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987
- F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987
- C. Garboli, *In una casa vuota*, in *Tradizione traduzione società*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 165-176
- G. Giudici, *Un poeta del golfo*, Milano, Longanesi, 1995
- C. Giunta, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002
- G. Gronda, «Un posto di vacanza» iuxta propria principia, in *Tradizione traduzione società*.

- Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 177-203
- M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, von Friedrich-Wilhelm von Hermann herausgegeben, Frankfurt am Main, Klostermann, 1985, trad. it. di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990
- G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002
- G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005 (1ª edizione 1978)
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Torino, Einaudi, 2003
- P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità*, in V. Sereni, *Strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965
- E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996
- E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003
- C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993
- S. Solmi, *La luna di Laforgue e altri scritti*, in Id., *Opere*, Milano, Adelphi, 1987
- E. Testa, *Per interposta persona: lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999
- E. Testa, *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005
- N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000
- A. Zanzotto, *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994

In rivista

- L. Barile, *Una luce mai vista: Bocca di Magra e Un posto di vacanza di Vittorio Sereni*, «Lettere Italiane», LI, 1999, pp. 389-404
- F. Curi, *Alcune osservazioni sull'istanza metadiscorsiva di "Un posto di vacanza"*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 379-412
- L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 495-529
- C. Martignoni, *"Stella variabile": la linea metafisica della dissonanza*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 413-54
- G. Mazzoni, *Verifica dei valori. Saggio su "Gli strumenti umani"*, «Allegoria», n.s., VI, 18, 1994, pp. 45-81
- F. Merlanti, *"Voci in carta" da Bocca di Magra*, «Resine», 87-88, 2001, pp. 69-79
- G. Palli Baroni, *«Un posto di vacanza»: un'interpretazione*, «Nuovi Argomenti», 50, aprile-giugno 1976, pp. 59-77
- A. Romanò, *Una lettera cominciata più volte*, «Questo e altro», 3, 1963, pp. 17-24
- A. Tabucchi, *Catullo e il cardellino*, «Micromega», 2, 1996, pp. 121-25
- L. Vincenzi, *Una lettura scolastica di "Un posto di vacanza" di Vittorio Sereni*, «Resine», 87-88, 2001, pp. 81-89

