

«Il fiotto come di fosforo»

Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni

Andrea Piasentini

«Che a me un altro di me parli / fin dentro di me». La condizione dell'io espressa da questi due versi di *A Parma con A.B.* (vv. 3-4) non esaurisce di certo tutto lo spettro di auto-percezione (non riflette ad esempio l'idea del sé come scialo o emorragia nell'ordinarietà della vita di tutti i giorni, idea centrale nella psicologia di tutto Sereni), ma permette di fissare il cuore della questione della soggettività lirica nell'ultima stagione di Sereni: l'io è ontologicamente diviso e, come questo articolo mira ad evidenziare, il suo stesso linguaggio reca traccia di tale contraddizione. «Che a me un altro di me parli / fin dentro di me». Qui, i principi di iterazione e specularità di cui parla Mengaldo¹ si intrecciano, creando uno sprofondamento nella vita psichica del soggetto locutore.² Ma se sul piano rappresentato spicca la frantumazione interna alla *persona* lirica, su quello rappresentativo, su quello cioè

¹ Cfr. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], postfazione a V. Sereni, *Gli strumenti umani* [1965], Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-116. Ma il saggio è stato ristampato in diverse edizioni: apparso dapprima in «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, pp. 19-48, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386 e infine in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 109-148.

² L'interpretazione di questi versi è la stessa di Fabio Magro, che parla per l'appunto di «scissione del soggetto». Cfr. Id., *Lettura di «A Parma con A.B.»*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*. Atti del Convegno di Milano e Luino, 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 205-224: p. 215.

della regia profonda che governa l'organizzazione testuale, la polifonia enunciativa non è caotica: piuttosto, è complessa. Per Sereni la messa in versi dell'esperienza passa proprio per la tramatura accurata della propria enunciazione.

Questo studio nasce anche dal tentativo di allargare gli strumenti della critica stilistica di fronte a testi che sono sia prosodicamente informali sia, però, ancora sostenuti formalmente da certi principi struttivi.³ All'interno di questi ultimi andrebbero considerati anche quelli che tengono insieme alcuni possibili «elementi finzionali» di un componimento poetico – così li definisce Jonathan Culler in una recensione a un libro di Benjamin Hrushovski, riferendosi per esempio a una «trama minima» («minimal plot»)⁴. Ma una poesia, anche se popolata da personaggi o marcata da un'articolazione temporale, non va per questo confusa con un testo narrativo. Hrushovski, in effetti, individua nella creazione di un «Internal Field of Reference» la caratteristica specifica della letterarietà comune tanto a un testo narrativo quanto a un testo lirico. Culler, al contrario, preferisce distinguere le due forme generali, *fiction* e *lyric*, affermando che alcuni «fictional elements» possono esistere in una poesia, sono possibili, ma non sono una condizione necessaria, non quanto i «ritual elements» della lirica, che la caratterizzano come genere epidittico, un genere, cioè, il cui aspetto caratteristico è fare dichiarazioni sul mondo reale attraverso un soggetto dell'enunciazione (Culler riprende il concetto di *Aussagesubjekt* di K. Hamburger) che si esprime grazie a elementi rituali – elementi in ultima analisi formali (come per esempio la ripetizione).

L'approccio descrittivo e analitico adottato è comunque confortato da una bibliografia critica consolidata che fornisce da molteplici punti di vista un'interpretazione dell'opera sereniana e del significato globale delle sue raccolte poetiche.⁵ L'articolo si basa su due scelte limitan-

³ Scaffai per esempio parla, a proposito di *L'alibi e il beneficio*, della compensazione all'«assenza o debolezza di un baricentro metrico» attraverso la macrofigura retorica dell'iterazione. Cfr. Id., *Lettura di «L'alibi e il beneficio» di Vittorio Sereni*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 172-188: p. 175.

⁴ La recensione, disponibile anche online, è J. Culler, *Poetics. Fictionality and the Lyric*, in «Dibur Literary Journal», 2, 2016, pp. 19-25, mentre il libro di Hrushovski è *Explorations in Poetics*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

⁵ Fin dai saggi usciti tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta di Franco Fortini, Giovanni Raboni e Pier Vincenzo Mengaldo, la letteratura sereniana è illuminata da voci autorevoli. Mi riservo di citare alcuni di questi saggi più avanti. Mi preme semmai segnalare qui alcuni scritti più recenti: F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001; L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sere-*

ti: la prima, prettamente operativa, consiste nell'analisi approfondita di un singolo componimento, *Un posto di vacanza*; mentre sul piano metodologico, ci si soffermerà su un preciso aspetto testuale, sul rapporto, cioè, fra strutture profonde e superficiali dell'enunciazione. Affiancando alla tradizionale analisi metrico-sintattica gli strumenti della narratologia, della linguistica testuale e della linguistica dell'enunciazione, attraverso dunque l'apertura dello sguardo critico all'interrelazione fra più piani formali, questo studio mira ad avvicinarsi alla particolarità della poetica del soggetto nel tardo Sereni: la stratificazione che informa l'esperienza della propria vita è sussunta come struttura profonda di autorappresentazione dell'io, la sua stessa lingua è il vario sedimentarsi delle cose della vita.

I. La forma dell'enunciazione

Lo stesso Sereni, a proposito di *Un posto di vacanza*, ha parlato di un'«azione» che si «svolge tra limiti temporali rintracciabili nei versi». ⁶ Il componimento diviso in sette parti stando a queste parole conterebbe una storia con una certa cronologia interna. Ma è all'interno di un inciso fra il soggetto e il resto della frase che Sereni attenua la credibilità della sua auto-interpretazione – una tipica auto-correzione sereniana: semanticamente rilevante, sintatticamente nascosta. ⁷ Questo infatti è il contesto completo: «L'azione, se così si può dire per una poesia, e per una poesia che a dirlo in gergo sportivo è in buona parte un lungo “surplace”, si svolge tra limiti rintracciabili nei versi». Oltre al dubbio strutturale sulla poesia come genere narrativo, c'è la notazione sulla forma sospensiva e dilatatoria di tale storia. ⁸ Cogliendo questo

ni, Macerata, Quodlibet, 2019; N. Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio»: *effetti della storia, forma libro ed enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in Id., *Il lavoro del poeta cit.*, pp. 136-171. Sono preziosi anche i volumi collettivi *Vittorio Sereni. Un altro compleanno cit.* e *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*. Atti del Seminario internazionale di Losanna, 10 maggio 2017, a cura di F. Diaco e N. Scaffai, Pisa, Ets, 2018. La presente analisi di *Un posto di vacanza*, ricordo infine, raccoglie e integra alcuni spunti dei due articoli di 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. 176-203, e di M. Tarasco, «*Un posto di vacanza*» di *Vittorio Sereni*, in «Per Leggere», 25, 2013, pp. 89-124.

⁶ Cfr. la nota d'autore che accompagna l'edizione del 1973 per Scheiwiller e che è riportata nell'apparato del meridiano curato da Isella (V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, d'ora in avanti: *P*) alle pp. 781-783: p. 782.

⁷ Rinvio a J. Zoppelli, *La critica “tentativa” di Vittorio Sereni. La correctio come forma attenuativa*, in «Autografo», 64, 2020, pp. 77-100.

⁸ Il *surplace* è una fase tattica del ciclismo, consiste nell'arrestarsi in piedi sulla bici retrocedendo e avanzando di alcuni centimetri, e dura per un intervallo di tempo

spunto d'autore mi soffermo sull'articolazione interna del soggetto enunciatore in *Un posto di vacanza*, dal momento che il complesso equilibrio formale di questa poesia in sette parti prosodicamente e stroficamente libere dipende in buona sostanza dalle strategie di orchestrazione vocale.⁹ Nel testo si possono individuare due dimensioni temporali (la seconda delle quali, come si vedrà più avanti, si orienta a spirale in una terza): il tempo dell'enunciazione e il tempo della *fictio* lirica (il 20 agosto). Già Lenzini nel suo commento del 1990 parte dalla nota d'autore che ho citato ed evidenzia le due linee temporali che abitano il testo, chiamandole «tempo propriamente storico» e tempo «della scrittura».¹⁰ Qui invece si adottano i termini, rispettivamente, di «tempo della *fictio* lirica» e di «tempo dell'enunciazione» perché, ad un'attenta analisi, l'atto della scrittura (cioè l'azione di un soggetto che in un giorno di fine estate riflette perplesso sul proprio blocco creativo) appartiene soprattutto al primo piano, quello della *fictio*; mentre l'azione è *ficta*, è narrata da un soggetto che emerge solo a fine poesia: il soggetto che enuncia tutto ciò. Inizio illustrando il vario intrecciarsi delle due linee temporali.

Fra queste, come ha notato Giovannetti,¹¹ pare esserci fin dai primi versi una relazione di equivalenza – che si rispecchia nel tipo genetico¹² di «narrazione simultanea», ma che può presentarsi anche come il distillato lirico per eccellenza, il Presente assoluto dell'io che parla da un luogo avulso dal tempo reale.¹³ Il lettore segue così, parte

prima della volata decisiva.

⁹ Sono stati fondamentali in questo senso le riflessioni di P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in *Vittorio Sereni. Altro compleanno* cit., pp. 43-57 (in particolare sulla «capacità [di] dissociare l'io da se stesso», p. 52) e di N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit. (si veda almeno p. 163 dove l'autore scrive limpidamente che quella degli *Strumenti umani* è una poesia «polifonica sul piano linguistico-sintattico» più che metareferenziale).

¹⁰ V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di L. Lenzini, Roma, Rizzoli, 2004, p. 253.

¹¹ P. Giovannetti, *Se, e come racconta* cit., p. 56.

¹² Mi riferisco ovviamente a G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

¹³ Adotto le lettere maiuscole, da qui in poi, seguendo P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986. Sul Presente come tempo privilegiato della lirica, «puro presente del soggetto, [...] l'attimo della percezione di sé nel proprio rapporto con il reale», cfr. A. Soldani, *Le voci nella poesia: sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, p. 32. Nel caso di *Un posto di vacanza* certamente non siamo nell'identica situazione storica e tematica di alcune poesie petrarchesche (cui si riferiscono le parole citate di Soldani), ma le due logiche di rappresentazione del mondo interno sono per lo meno confrontabili,

dopo parte, dei fili narrativi che la voce poetante non chiude mai del tutto.¹⁴ La simultaneità è inaugurata nel distico d'apertura della prima strofa: «Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia / tanto meno qui tra fiume e mare» (I, vv. 9-10), dove il *qui* è una sorta di deittico *am Phantasma* soggettivo,¹⁵ che ancora l'azione a delle coordinate comuni sia all'io poetante sia all'io poetato. Sono svariati i versi in cui la deissi conferma lo schiacciamento dei due tempi e delle due posizioni, implicando talvolta un effetto metalettico che rompe e allo stesso tempo salda a tenuta stagna i confini della rappresentazione. Si rilegga per esempio la fine della seconda parte, dove il soggetto frastornato sempre più dal rombo continuo dei marosi scrive «qui si rompe il poema sul posto di vacanza / travolto da tanto mare» (II, vv. 60-61). In questi versi il poema è sia quello tentato dall'io *fictum* sia quello che abbiamo sotto gli occhi, la seconda parte del quale dopo otto versi, effettivamente, si interrompe. Un effetto non identico ma simile è creato dalla coincidenza fra tempo della scrittura e tempo della lettura al v. 27 della sesta parte, dove si scrive che l'interlocutore «della riva di là» (ovvero Fortini), apparso nella prima parte con i suoi «spifferi» e la sua voce come un disco rotto (I, vv. 12, 24-25) «*da un po'* non dà più segni»: quell'indicazione temporale (evidenziata in corsivo) può riferirsi tanto alle quattro parti e al centinaio e passa di versi trascorsi quanto agli anni trascorsi dentro e fuori i versi.¹⁶ Grazie insomma all'enunciazione simultanea si abbozzano alcuni eventi: nella seconda parte due cacciatori si nascondono nella vegetazione intorno, delle giovani avvenenti passano canticchiando un motivetto e un uomo nuota parlando fra sé e sé; nella terza, due amanti di dubbia identità sono colti in un momento di reciproco confronto; nella quinta parte infine, compare sulla scena Elio Vittorini che interpella direttamente l'io lirico. Come si può osservare dall'elenco precedente, è la seconda sezione che contribuisce maggiormente a creare un effetto di simultaneità. Lo conferma,

poiché in entrambi i casi il Presente verbale è il Presente dello scandaglio interiore.

¹⁴ Cfr. M. Tarasco, «*Un posto di vacanza*» cit., p. 103.

¹⁵ Per un approfondimento si veda M.-E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 59-67 (a p. 61 la spiegazione di «*Deixis am Phantasma* soggettiva», che sviluppa idee della *Sprachtheorie* Bühleriana: «il *soggetto* si sposta idealmente in un campo indicale che non è il suo campo reale»). Anche gli altri topodeittici del poema sono rubricabili sotto questo tipo.

¹⁶ Tralascio le indicazioni metapoetiche sul piano tematico, già ampiamente notate e discusse dalla critica – come la «pagina bianca» in I, v. 9, «(la poesia sul posto di vacanza)» in I, 23, la frase di resa «non scriverò questa storia» che si riverbera da I, v. 27 a II, 11, e altri passaggi ancora.

dal punto di vista enunciativo, l'insieme di fenomeni linguistici deittici e referenziali che sembrano rivolgersi a una comune *origo* enunciativa, come nel seguente passo:

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,
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
congetturante: (II, vv. 41-50, corsivi miei)¹⁷

L'esempio proietta il suo senso anche sulle altre sequenze narrative al Presente già indicate sopra, che per ragioni di spazio non esemplificherò. M'interessa ora mostrare come la stessa situazione di coincidenza fra le due cornici enunciative permetta di lasciar proliferare accensioni squisitamente liriche del discorso. Rimango nella zona testuale dell'estratto citato, per mostrare quanto le due tipologie, diegetica e lirica, siano coesistenti, oltre che sull'asse paradigmatico, anche sintagmaticamente. I ventinove versi della terza parte sono quasi esattamente bipartiti fra la tecnica narrativa che mescola diegesi e scena mimetica, e il classico esprimersi del soggetto della lirica (giustappongo volontariamente termini arcinoti di matrice genettiana ed hegeliana, per suggerire la particolare fusione di intenti nella poesia sereniana). Cito solamente la seconda modalità, il cui Presente è davvero difficile da descrivere come "narrativo", complice anche la dizione aurea di questi quattro versi sulla memoria:

È il teatro di sempre, è la guerra di sempre.	3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
Fabbrica desideri la memoria,	1 ^a 6 ^a 10 ^a
poi è lasciata sola a dissanguarsi	4 ^a 6 ^a 10 ^a
su questi specchi multipli.	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a

Ma guarda

Il verso a gradino da una parte, prosodicamente, completa un en-

¹⁷ Anche il contesto è dello stesso tenore: «e *io* al mare» (II, v. 4); «il *mio* mutismo è il loro» (II, v. 16), «Vorrei, *io* solo indiziato, / vorrei che splendessero come prove – *io* una tra loro» (II, vv. 29-30); «altre si accendono sulla riva *di là*» (II, v. 25); «*di là* da questo acheronte» (II, v. 37, dove agisce anche il deittico relativo «questo» riferito ad «acheronte»); «Di *qui* non li vedo, / solo *adesso* ricordo che» (II, vv. 9-10).

decasillabo chiudendolo e dall'altra apre un altro tipo di respiro lirico, cioè il dialogo con un'entità derealizzata:¹⁸

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.	3 ^a 6 ^a
Amalo dunque – da cosa a cosa	1 ^a 4 ^a
è la risposta, da specchiato a specchiante –	1 ^a 4 ^a + 3 ^a 6 ^a
amalo dunque il mio rammemorare	2 ^a 5 ^a + 2 ^a 5 ^a 8 ^a
per quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa:	2 ^a 5 ^a 8 ^a
è tutto il possibile, è il mare.	

I due frammenti precedenti compongono una strofa (III, vv. 18-29): il passaggio da una tecnica discorsiva all'altra, dunque, è interno alla stessa *durée* elocutiva.¹⁹ Fra le osservazioni di Mengaldo la più penetrante pare quella che definisce così lo stile di Sereni dagli *Strumenti umani*: «una specie di lievitazione lirica del discorso interiore», che fonde insieme «colloquialità narrativa e liricità»,²⁰ in questa strofa muovendosi delicatamente da monologo a dialogo, entrambi, per così dire, silenziosi.

Ho individuato i passaggi testuali che nelle sette parti sono riconducibili a un rapporto di omologia fra le due *origines* deittiche, quella macroenunciativa e quella *ficta*, e ne ho analizzato stilisticamente le tipologie discorsive, fra narrazione e lirismo interiori. Ma, concretamente, le cose non stanno del tutto così. La simultaneità è una modalità astratta che nel testo è realizzata secondo diverse strategie.

Innanzitutto, va ricordata la presenza di un altro momento di riferimento²¹ nella situazione dove tempo dell'enunciazione (diciamo

¹⁸ Per questo tipo di «*tu* allegorici», Scaffai parla di «conati allocutivi che non vanno oltre le forme comuni della sermocinatio lirica» (Id., «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 160).

¹⁹ Anche qui sono inserite, nella colonna destra, alcune scansioni prosodiche rilevanti. Le battute di questo dialogo mentalizzato sono pronunciate prevalentemente adottando una scalarità su base ternaria, un tipo di ricorsività pienamente novecentesca e tipica già del primo Sereni. Nell'attesa di uno studio metrico che includa gli *Strumenti umani* e *Stella variabile*, rimando ad alcuni contributi: A. Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi novecenteschi», 35, 1988, pp. 143-153; A. Afribo, «*Poesie giovanili*» e *altro di Vittorio Sereni*, in «Stilistica e metrica italiana», XV, 2015, pp. 209-229; M. Coppo, *Alcuni appunti sul verso di «Stella variabile»*, in *Vittorio Sereni. Altro compleanno* cit., pp. 239-252.

²⁰ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* cit., pp. 104-105.

²¹ Prendo in prestito la nozione di “momento di riferimento” da P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione* cit., p. 35.

tempo zero) = tempo della *fictio* (agosto di un anno, il 1971, espresso solo indirettamente dall'oggetto dei clic-clac).²² Vi è infatti lo sfondo degli anni Cinquanta, che approfondisce la prospettiva temporale e che emerge testualmente dall'Imperfetto del v. 12 della prima parte («Venivano spifferi in carta dall'altra riva», segue la parziale citazione di un epigramma fortiniano). Da questo punto, in effetti, si dipana una serie di Tempi passati non tanto da riferire, come potrebbe legittimamente sembrare a una prima lettura, a un mutamento nel rapporto fra tempo del racconto e tempo della storia, ma all'apertura di un'altra dimensione storica, che occupa la memoria dei due soggetti (poetante e poetato). Si tratta quindi di un passaggio interno alla dimensione narrata, il tempo della *fictio* si sdoppia in due momenti: quello principale, dominato dal Presente, e uno anteriore ad esso, prevalentemente all'Imperfetto. Per esempio, il traghettatore che «senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte» (v. 16, corsivi miei), gli intellettuali che «facevano discorsi» (v. 29) troppo astratti, perfino i pensieri del soggetto che si sorprende a domandarsi (vv. 30-32) si proiettano nell'asse temporale del passato a partire da un preciso limite *post quem*, espresso a inizio quinta strofa (v. 34): «Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea». La persistenza di schegge della vita passata in quella presente entra nella poesia di Sereni non solo come argomento del discorso (questo lo accomuna a buona parte della letteratura novecentesca), ma innanzitutto dentro la logica con cui enuncia il mondo in versi: il solo soggetto che parla è, lui stesso, plurimo. Lo sfondo del passato ossessivo²³ è quello da cui provengono o spariscono alcuni attanti del poema: è l'«indistinto di altre estati» dove sconfinava lo scafo tra i vv. 5 e 8 della quarta sezione, dove vortica via il natante (II, v. 51) e da dove provengono l'uomo e la donna della terza parte, ombre «del sangue e della mente» (III, v. 15), sono i «belvederi ventosi» in cui

²² «Esplode in più punti e dilaga la spartoria dei clic-clac» (V, v. 7). Nella nota allegata all'edizione Scheiwiller del 1973 l'autore chiarisce che si tratta di un gioco in voga nell'estate del 1971 (cfr. *P*, p. 782). Anche un'indicazione filologica, inoltre, porta verso lo stesso anno: Isella ricorda fra i materiali di elaborazione del poema anche un dossier donato da Sereni a Mario Spagnol «su cui sta scritto di suo pugno: *Un posto di vacanza | di | Vittorio Sereni || settembre 1965 | ottobre 1971*» (*P*, p. 735).

²³ Un appunto a margine di questa ossessività. La «retroattività dell'errore» (I, v. 30) di cui discorrono quelli di autentica sinistra è un frammento senz'altro ironico, esposto nel *rejet* di un'incurtatura proprio per parodizzare i sostantivi astratti «marx-sistenzialisti» (*Corso Lodi, Gli strumenti umani*). Ma l'ironia esprime qui, con Freud, un vero turbamento interno al represso ideologico di Sereni, quello effettivamente di essere retroattivamente un colpevole storico, almeno fin da *Diario d'Algeria*.

scompare la voce irridente di Vittorini (V, vv. 43-44). Il mondo della *fabula*, con il suo tempo e i suoi personaggi, è in un certo senso la mente dell'io lirico. Sereni ci restituisce una rappresentazione lirica del passato realistica, se è vero che il passato non è unico e non è lineare, ma scorre in varie direzioni.

Fin qui ho descritto lo sdoppiamento del piano *fictum*: una tecnica in fin dei conti molto comune in qualsiasi discorso e riproducibile potenzialmente *ad libitum* quando si parla di fatti nel passato. Il prossimo fenomeno, invece, modifica la reciproca posizione dei due centri discorsivi, riguarda dunque più propriamente la struttura dell'articolazione enunciativa. Il primo passo verso la diffrazione del soggetto nei suoi sé è nel momento in cui il locutore si sdoppia²⁴ riportando sue parole in discorso diretto.

Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire [...] (I, v. 35); si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto (I, v. 46); Non scriverò questa storia – mi ripeto [...] (II, v. 11); – Facciamo che da anni t'aspettassi – / da un codice disperso è la mia controparola (II, vv. 31-32).

Questa tecnica, senza particolari difficoltà di interpretazione già a una prima lettura, gravita attorno al centro del genere della lirica moderna, essendo una variazione del discorso a sé stesso (viene in mente non a caso un titolo leopardiano). Più che un'effettiva scissione identitaria si tratta di una discrasia temporale, come se i due locutori parlassero in tempi diversi: è già una prima deviazione dalla pura simultaneità, e si rileva grammaticalmente in quel Perfetto «dissi» (I, v. 35). Interessante notare, poi, che sul piano figurale la parola del soggetto appartiene spesso al regno astorico dell'iteratività e della notte (mi riferisco al buio e al «codice disperso» qui, ma in tutta la raccolta vi sono tracce di questo io che è «rifiuto dei rifiuti» espatriato dalla «maestà della notte»²⁵).

Il secondo elemento di complicazione della struttura enunciativa è dovuto alla parziale sfasatura tra centro discorsivo e punto di vista nei passi in cui l'io enunciatore (il centro discorsivo di primo livello di *Un posto di vacanza*) rappresenta in modalità più fluida il punto di vista dell'io del secondo livello, quello *fictum*. Ciò avviene o attraverso pensieri diretti,

²⁴ Cfr. N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 162.

²⁵ Le ultime parole sono estratte dalla seconda quartina di *Traducevo Char VI. Notturmo*, inarcata cataforicamente sul sintagma conclusivo simbolo di una natura indifferente: «Non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti / la maestà della notte».

Pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale (V, vv. 8-9); segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco, / che non resta, o non c'era, proprio altro? (V, vv. 15-16)

dove la discrasia temporale è dichiarata dai passati (emblematicamente in «non resta, o non c'era», che appartengono a due diverse *origines*) e si aggiunge, ad essa, la piena focalizzazione interna del primo locutore sul secondo, fin nei suoi pensieri; o, ancora più a fondo della mente, attraverso casi di pensiero diretto libero («Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura / chi ha sparato» in II, vv. 7-8, «I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi / cosa mai si diranno?» in III, vv. 1-2); oppure, con maggiore intensità, attraverso varie strategie parentetiche, che diventano in un certo senso una figura sintattica della polifonia all'interno del discorso lirico. Delle varie occorrenze,²⁶ analizzo la più rilevante: la parentesi che nella quarta parte si distende su di una strofa intera (IV, vv. 24-36).

Già negli sporadici interventi sopracitati (tra citazioni, sdoppiamenti temporali, brevi incisi nel tessuto del *narratum*) è ravvisabile la voce ancorata al momento dell'enunciazione. Ma lo è ancora di più quando, come nei due esempi già riportati estratti dalla quinta parte (vv. 8-9, 15-16), la narrazione è ulteriore – e cioè, ricorrendo sempre alla terminologia classica di Genette, quando il racconto viene narrato dopo la storia raccontata.

La quarta parte di *Un posto di vacanza* cade circa a metà testo,²⁷ subito dopo la zona tematica – la terza parte – che scandaglia la parola chiave della memoria.²⁸ Nei primi versi avviene il passaggio a un'altra

²⁶ Le riporto qui: «facevano discorsi: sulla – è appena un esempio –» (I, v. 25); «Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori nuotatori di me» (I, v. 33); «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» (II, vv. 25-28, in questo caso non sono parole della voce generale, ma pensieri diretti liberi del soggetto rappresentato) e, in modo più tradizionale, la citazione altrui messa fra parentesi ai vv. 9-10 dell'ultima parte, «Amare non sempre è conoscere (“non sempre / giovinezza è verità”), lo si impara sul tardi».

²⁷ Attenendosi alla pura scansione testuale effettivamente questa sezione è affiancata da tre parti prima e tre parti dopo, ma, sul piano della durata, non c'è simmetria: sommando i versi dei due cotesti risultano rispettivamente centocinquantaquattro versi e centoundici. Come sempre nella forma di Sereni più dell'isomorfismo conta la costante *variatio*.

²⁸ Nell'epigrafe del terzo movimento Sereni cita suoi stessi versi inediti, risalenti all'elaborazione della poesia *Gli squali* (negli *Strumenti umani*). Si tratta di un'altra forma di prospettivismo interno. Rimando all'apparato di Isella dedicato al componi-

tipologia di temporalità narrativa, con lo spostamento al Perfetto: «Mai così – si disse rintanandosi / tre le ripe lo scriba – mai stato» (IV, vv. 1-2). Lo sdoppiamento enunciativo qui è più intenso rispetto al fenomeno illustrato per primo, in cui l'apertura di uno sfondo storico precedente era pur sempre interno al piano narrato. Il quarto movimento, invece, modifica il rapporto fra i due centri discorsivi, scindendoli: una prima persona parla di una terza persona – sebbene in qualche modo possiamo ricondurle a un'istanza fuori dalla pagina, il Vittorio Sereni reale. Per maggiore chiarezza metto a confronto due passaggi: «Guardò lo scafo allontanarsi tra due ali di fresco,» (IV, v. 5) e «Guardo la flotta riparare nel fiume spinta dal fortunale» (V, v. 18). Se non ci fossero stati fin dall'inizio del poema dei segnali deittici di equivalenza del cronotopo (“qui”, “adesso”, eccetera) il secondo Presente si potrebbe leggere, alla luce del Perfetto precedente («Guardò»), come una metafora temporale,²⁹ cambiando solo l'aspettualità del verbo. L'apparato critico curato da Isella conferma, in effetti, l'analogia fra i due Tempi, poiché il materiale preparatorio per la quarta parte è scritto alla prima persona come per le parti I-III – salvo poi evolvere al Perfetto, così come i movimenti V-VII.³⁰ Ciò fra l'altro potrebbe spiegare l'*explicit* del poema, di difficile interpretazione.³¹ In effetti, i vv. 16-17 «Ne fu colto / il disegno profondo» (VII), dove la particella anaforica 'ne' si riferisce alla pluralità della vita con tutti i suoi mondi possibili e il suo dinamismo (le antitesi alla fissità che logora sempre di più il tardo Sereni), sembrano palesare che la presa di coscienza riguardo la necessità di collocare la propria storia nel mutevole «progetto» collettivo è avvenuta già in passato (nel recente passato messo in versi) e che essa, pur tuttavia, convive in bruciante frizione con l'amara consapevolezza della

mento *Gli squali* (P, p. 516).

²⁹ Già Giovannetti (Id., *Se, e come racconta* cit., p. 46) lo osserva a proposito di *Inverno*, lirica della prima raccolta *Frontiera*. Nel caso del Perfetto l'evento sarebbe colto nella sua compiutezza, è finita e passata l'azione di “guardare”, nel caso del Presente è ancora in atto.

³⁰ Cfr. P, p. 755. È di estrema importanza la puntualizzazione, collocata nella stessa pagina, che evidenzia una certa prossimità redazionale fra la parte IV e le ultime tre: «una stesura prossima alla lezione definitiva [...] si trova scritta [...] con la data “agosto 1971”, cui seguono, su altri due fogli, le parti V-VII e su un quarto, [...] la sola parte VII, datata in calce “20 ottobre ‘71”».

³¹ Lenzini nel suo commento ai vv. 17ss scrive così: «Il passo è di non facile interpretazione, in quanto il raccordo con quanto precede è ellittico, e altrettanto ambiguo il nesso sintattico tra gli elementi della frase» (cfr. Id., commento a V. Sereni, *Il grande amico* cit., p. 263). La difficoltà del nesso sintattico-testuale risalirebbe dunque allo scarto della modalità discorsiva fra simultaneità e ulteriorità.

propria tardività,³² del bisogno di essere espulso dallo stesso posto di vacanza – così l'alessandrino conclusivo «tu davvero dimenticami, non lusingarmi più».

Quello che importa sottolineare ora, però, è che nella quarta parte con l'aspetto del verbo cambia il punto di vista: quest'ultimo nel Perfetto diventa esterno, ed è possibile così distinguere un locutore situato in un luogo diverso da quello dell'io poetato, una parte gerarchicamente superiore nell'enunciazione ed enfaticata nella forma-testo dal rilievo della parentesi, che concentra nel suo abbassamento vocale l'attenzione sul regista della scena.

(Che fosse in ansia per Angeliche fuggenti
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 delle rive,
sa essere un buon simulatore.
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
o quale si riverbera frangendosi su un viso
infine ravvisato, mentre la barca vira...).

Se già i contorni della parentesi definiscono di fatto un abbassamento melodico, al loro interno, in più, vi sono l'innalzamento dovuto all'interrogativa ai vv. 24-25, la flessione discendente-ascendente della concessiva incidentale ai vv. 26-27 e le varie forme di sospensione dovute o alla struttura sintattica (come la riformulazione lessicale ai lati della concessiva, «ma non si creda [...] non si badi») o alla sfasatura metrico-sintattica (le inarcature fra verbo e complemento argomentale ai vv. 26-27 e 31-32, e quella grammaticale, molto intensa, fra l'articolo e il sostantivo «il / mancamento»). *Variatio* nello schema profondo enunciativo che è accompagnata dalla pronuncia

³² «Sul rovescio dell'estate. / Nei giorni di sole di un dicembre. // Se non fosse così tardi», VII, vv. 25-27. Probabilmente quel «dicembre» del v. 26 non va considerato in senso letterale un'indicazione cronologica reale. Sarebbe preferibile leggerlo in accezione metaforica, come altri versi invernali di *Stella variabile* e come, soprattutto, questa stessa zona testuale ai vv. 7-8: infatti il distico «Sei già mare d'inverno / estraniato, come chiuso in sé» (vv. 7-8) compare già in una redazione precedente quella, quasi definitiva, datata 20 ottobre 1971 (cfr. *P*, p. 779).

sereniana scorrevole da un'intonazione all'altra. Da questa parentesi dunque derivano, oltre che la trasposizione morfologica alla terza persona dei *verba dicendi* («Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni», v. 19), un'evoluzione della profondità rappresentativa e un distanziamento dal sé stesso versificato – che è una delle radici psichiche e un riflesso linguistico dell'ironia di questo Sereni, che si cita, si contraddice e parla di sé oscillando fra la prima, la seconda e la terza persona. Sul piano dell'*elocutio* argomentativa, infine, spiccano i movimenti di precisazione del senso, l'unica arma rimasta contro la «tenuità ontologica»³³ che caratterizza l'io: il modulo domanda retorica + risposta (vv. 24-25), le correzioni per miglioramento («o piuttosto», v. 31, e forse anche il disgiuntivo «o quale [...]» al v. 35), e l'indugio che allarga progressivamente il senso della soggettività scissa (omissione – mancamento – vuoto, ai vv. 32-33). La strofa parentetica è insomma calata in un contesto dove la presenza dell'io poetante è intensa su più piani linguistici, rappresentando il tentativo di interpretare, ritagliandosi un proprio cantuccio, la sua seconda proiezione.

II. Il fiotto come di fosforo

La bipartizione enunciativa di *Un posto di vacanza*, come si è visto fin qui, si realizza attraverso lo sdoppiamento del secondo livello, quello narrato, su due tempi (semplificando: uno, l'agosto in un anno degli anni Settanta, in primo piano, l'altro, il tempo della Corea del 1951, di sfondo) ed è caratterizzata strutturalmente dall'oscillazione fra isocronia e sfasamento dei due tempi.³⁴ Più in generale e in tutto Sereni, la concezione del mondo è tesa tra ripetizione e novità, in questo caso declinata sia a livello tematico che a livello formale tra passato e presente. Ma se l'ultima poesia degli *Strumenti umani*, *La spiaggia*, nelle sue tre strofe sviluppa la dialettica fra questi due tempi aprendola infine al futuro della sua «mite e intransigente, tenacissima e limpida utopia»,³⁵

³³ Cfr. N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 163.

³⁴ Quest'alternanza corre talvolta lungo una stessa strofa, anche grazie alle varie tecniche di restituzione delle parole pensate. Si leggano per esempio la seconda strofa della quinta parte, di cui ho già citato alcuni versi sopra («Pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,») o la terza strofa della settima e ultima parte: «Amare non sempre è conoscere (“non sempre / giovinezza è verità”), lo si impara sul tardi. | Un sasso, ci spiegano, / non è così semplice come pare. / Tanto meno un fiore. / [...] Ne fu colto / il disegno profondo / nel punto dove si fa più palese» eccetera, vv. 9-12, 16-18). Alcune frasi sembrano vero e proprio discorso diretto libero: «Tornerà il caldo», II, vv. 1, 40, «Non scriverò questa storia», I, v. 27.

³⁵ L. Lenzi, *Verso la trasparenza* cit., p. 100.

le sette parti di *Un posto di vacanza*, che si estendono liberamente secondo diverse durate elocutive, non giungono ad alcuna conciliazione: l'unica conclusione dell'alternanza fissa tra passato e presente infatti è un segnale di abbandono, il desiderio di andare nell'oblio e lasciare la terra ad altri.³⁶ Il soggetto vede collassare su di sé la polarizzazione fra il passato e il presente che pure prima, in *Apparizioni o incontri*, permetteva di affrontare i vari incontri con figure dell'alterità e, quasi sempre, del passato (biografico o storico).

Per le sue caratteristiche di genere radicalmente soggettivo e non del tutto finzionale³⁷ in alcuni casi la lirica suggerisce un collegamento, per quanto obliquo, fra l'enunciatore e il locutore – o in altri termini, fra io lirico e poeta – una relazione di mediata corrispondenza i cui segni possono intravedersi proprio nel prodotto di tale mediazione: il testo. *Un posto di vacanza* funziona effettivamente, per la sua concavità esistenziale tra versi e vita, come auto-commento da parte di un soggetto espulso da un luogo. La condizione di tardività conseguenza e insieme causa del testo sereniano³⁸ entra nella temporalità enunciativa di *Un posto di vacanza*, la cui dialettica è bloccata fra passato e presente, e prolifera in altri livelli linguistici. Si veda, per finire, la strofa-prologo che apre il poema.

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.

³⁶ Sugli ultimi versi del poema si veda F. Fortini, *Un posto di vacanza* [1972], in Id., *Saggi italiani 1*, Milano, Garzanti, 1987, vol. 1, p. 202: quello di *Un posto di vacanza* «è il ritorno, al di là dell'illusione, ad una terra accettata perché sul punto di essere lasciata ad altri».

³⁷ Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, e J. Culler, *Theory of Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2017.

³⁸ Ciò che Maingueneau chiama "paratopia". «Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant [il concetto di "constituance" si potrebbe definire come creazione di un testo all'interno del campo letterario] ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société: il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable "place"», e più avanti: «La paratopie n'est pas une situation initiale: il n'est de paratopie qu'élaborée à travers de une activité de créativité et d'énonciation» (Id., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 52, 86).

Un posto di vacanza vive della reversibilità temporale che confonde i piani spaziali e psicologici, i luoghi e la memoria delle persone che li hanno attraversati, e che inabissa il soggetto nelle sue persone: i molteplici livelli della giornata e la concavità di questa sommergono oramai l'io, che segnala il proprio annichilimento e insieme lo supera, provando ad abbandonare con questa poesia il suo posto di vacanza. Alla fine non si tratta che di esperienza vissuta e rivissuta. Per Sereni, la forma serve a raccogliere ciò che di informale e movimentato si stratifica nell'io, liberandolo in una lenta enunciazione che si schiarisce o si oscura secondo quello che offrono gli attimi, i giorni, gli anni. Nella lingua di Sereni si allunga però l'inquietante ombra di non appartenere più a sé stesso; è il vocabolario sfibrato dell'estate:³⁹ la scomparsa, il mutismo l'io che arma sé contro sé stesso, la razza esanime fuori dal suo elemento.⁴⁰

³⁹ «The effete vocabulary of summer», Wallace Stevens, *The green plant*, v. 5.

⁴⁰ Per un approfondimento sul tema della coscienza della fine e su quello, a esso correlato, dell'«homme destiné à disparaître» cfr. Y. Gouchan, *L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, in «Babel», 34, 2016, pp. 207-233, <http://journals.openedition.org/babel/4674> (ultimo accesso: 24/1/2022). Gouchan traccia una panoramica sulla poetica sereniana fondata sull'assenza e sull'oblio ricollegando il piano formale (innanzitutto lessicale) di alcune poesie di *Stella variabile* al trauma della prigionia in Africa e della mancata partecipazione alla Resistenza, che risale soprattutto a *Diario d'Algeria*. L'articolo di Gouchan offre un ulteriore punto di vista sul rapporto fra la situazione tematica del soggetto che sparisce o si autodistrugge (cfr. in particolare le pp. 5-8 dell'edizione digitale) e le strategie enunciative di dissimulazione della prima persona (cfr. pp. 8-13) come l'«inclusion du Je dans le "nous"» o la mediazione di un *alter ego*. Se il presente articolo si è concentrato sulla strutturazione della polifonia enunciativa, e dunque, in ultima analisi, sulla presenza (per quanto obliqua e schermata da autorappresentazioni interposte) del soggetto enunciatore che governa la grana formale, il contributo di Gouchan riflette sulla dissoluzione della prima persona utilizzando come lente teorica l'*analyse du discours*.