

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

L'endecasillabo nelle poesie di Vittorio Sereni. Gli strumenti umani e Stella Variabile

ANDREA PIASENTINI

Università degli Studi di Verona
andrea.piasentini@univr.it

Abstract. The contribution declines the theme of rubble at a formal level, analysing the persistence of the hendecasyllable in Vittorio Sereni's last two books, *Gli strumenti umani* (1965) and *Stella variabile* (1981). The hendecasyllable can be seen, in fact, as the key element of a system that undergoes a crisis at the beginning of the 20th century and is radically renewed in the middle of the century. The first part of the article summarises three different interpretations of the endecasillabo, to provide a historical context for Sereni's writing. Mario Luzi and the Neo-avant-garde (represented by the essay *Il verso secondo l'orecchio* by Alfredo Giuliani) are in specular oppositions: the former argues in favour of the consubstantiality of the hendecasyllable to the Italian language, resorting to it as a guarantee of formal order; the others, on the contrary, declare the end of traditional verse, and see the hendecasyllable as a poison, an element against which to rebel. Giorgio Caproni's interpretation at the height of the mid-1950s is equally historicist and formulated in a positive sense as in Luzi: the poet finds safety in the metrical «roof» that can contain the risk of private and collective dissolution. Vittorio Sereni, on the other hand, already with his first two collections *Frontiera* (1941) and *Diario d'Algeria* (1947), but above all with the turning point marked in the mid Sixties by *Gli strumenti umani* (1965), opens up the rhythmic structure of the hendecasyllable, focusing on unconventional rhythmic profiles and above all bending it to the movements of his own voice (rhetorical-argumentative stylistic features) and to those of inner speech – in short, he works towards a greater subjectivation of the metre. The second and third parts of the article focus first on two texts emblematic of the style of *Strumenti umani* and *Stella variabile*, and then extend the analysis to some specific traits of Sereni's stylistic evolution from one book to the next, describing and interpreting concrete phenomena in the reuse of the hendecasyllable.

Keywords: Vittorio Sereni, contemporary Italian poetry, stylistics, hendecasyllable, Neo-Avant-garde.

L'OSPITE INGRATO 14, II (2023): 89-108

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-15573

Copyright: © 2023 Andrea Piasentini. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

Riassunto. Il contributo declina il tema delle macerie a livello formale, analizzando la persistenza dell'endecasillabo negli ultimi due libri di Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981). L'endecasillabo può essere visto, infatti, come l'elemento chiave di un sistema messo in crisi a inizio Novecento e radicalmente rinnovato a metà secolo. La prima parte dell'articolo espone sommariamente tre diverse interpretazioni dell'endecasillabo, al fine di abbozzare un quadro entro il quale contestualizzare la scrittura di Sereni. In opposizione speculari tra loro stanno Mario Luzi e la Neoavanguardia (fatta parlare attraverso il saggio *Il verso secondo l'orecchio* di Alfredo Giuliani): l'uno è per la consustanzialità dell'endecasillabo alla lingua italiana, vi ricorre come garanzia di ordine formale; gli altri, al contrario, sanciscono la fine del verso tradizionale, e individuano nell'endecasillabo un veleno, un elemento contro cui ribellarsi. Altrettanto "storicistica" è l'interpretazione di Giorgio Caproni all'altezza di metà anni Cinquanta, formulata in senso positivo come in Luzi: il poeta trova soccorso nel «tetto» metrico per contenere il rischio di una dissoluzione privata e collettiva. Vittorio Sereni, invece, già con le prime due raccolte *Frontiera* (1941) e *Diario d'Algeria* (1947) ma soprattutto con la svolta segnata a metà anni Sessanta da *Gli strumenti umani* (1965), apre la maglia ritmica dell'endecasillabo, puntando su profili ritmici non convenzionali e soprattutto piegandolo alle movenze della propria voce (stilemi retorico-argomentativi) e a quelle del parlato interiore – opera insomma per una maggiore soggettivizzazione del metro. La seconda e la terza parte dell'articolo si concentrano prima su due testi emblematici dello stile degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile* e poi ampliano l'analisi ad alcuni tratti specifici dell'evoluzione stilistica da un libro all'altro, descrivendo e interpretando i fenomeni concreti nel riuso dell'endecasillabo.

Parole chiave: Vittorio Sereni, poesia italiana contemporanea, stilistica, endecasillabo, Neoavanguardia.

Sarebbe molto interessante vedere come il tema dello scarto e delle macerie entrino nella poesia dell'ultimo Sereni, perché le «toppe dell'esistenza» vengono rappresentate pervasivamente: tanto come *realia* del mondo (i rifiuti del fiume Magra, la casa in rovina di *Lavori in corso*) quanto come autorappresentazione del sé (in *Un posto di vacanza* il poeta si definisce «metastasi fluviale» e in *Traducevo Char* «rifiuto dei rifiuti»). L'attenzione può essere rivolta ugualmente alla forma: anche la lingua ha scarti e resti, e d'altronde non può che essere così, essendo qualcosa di vivo e di usato, qualcosa cioè destinato a mutamento continuo e a una storia di pratiche, norme, convenzioni e trasgressioni. Nella lingua poetica 'norma' significa spesso metrica, a patto di intendere il termine in modo bivalente: sia come codice istituzionale, sia come orizzonte d'attesa stabi-

lito dall'uso.¹ Si tratti di versi o di prosa organizzata anche ritmicamente, ogni composizione prende forma in un paesaggio sonoro che è, è già stato e sarà abitato e manipolato da molti: uno dei tratti specifici del genere lirico sta anche nell'ineludibilità di questo rapporto con il passato, con ciò che un poeta si ritrova fra le mani al momento di scrivere. In questo contributo, dunque, declinerò il tema delle macerie nel piano dei versi, ancora poco o non sufficientemente indagato, mi sembra, a proposito del terzo e quarto Sereni.²

L'analisi si limita al trattamento della misura endecasillabica: questo può essere visto come figura della relazione tra il soggetto e la forma più convenzionale del codice lirico, che rimanda a una tradizione totalmente rinnovata nel pieno Novecento. Per vedere in che modo Sereni rimotiva l'endecasillabo negli *Strumenti umani* (1965) e in *Stella variabile* (1981) divido il mio discorso in tre parti: prima raccolgo brevemente alcune interpretazioni dell'endecasillabo date da poetiche diverse fra loro, e poi mi concentro sulle due raccolte di Sereni, proponendo due letture e, infine, una serie di considerazioni stilistiche complessive.

I. Qualche idea novecentesca sull'endecasillabo

I due libri in questione coprono un arco temporale che va dalla metà degli anni Quaranta al 1981.³ Attraversano dunque un periodo di storia

¹ Definendolo in rapporto al concetto di ritmo, Franco Fortini ha suggerito di pensare al metro come la *langue* saussuriana, ma evidenziando che la similitudine è imperfetta: «Si potrebbe anche dire che ritmo sta a metro come *parole a langue*; ma in verità il rapporto è più complesso» (cfr. F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 301-314; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-798: p. 793). Si potrebbe correggere e sviluppare l'analogia fortiniana proprio con il concetto di 'norma' con cui Eugen Coseriu ha rivisto la dicotomia di Saussure, ampliandola in una concezione tripartita del linguaggio: il sistema della norma sarebbe un primo grado di astrazione rispetto al discorso concreto e infinitamente vario, e consisterebbe nelle «características normales, comunes y más o menos constantes, independientemente de la función específica de los objetos» (E. Coseriu, *Sistema, norma y habla* [1952], in Id., *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco Estudios*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 11-113: p. 62).

² L'occasione della partecipazione al convegno tenutosi a Friburgo lo scorso aprile, per la quale ringrazio ancora le organizzatrici e l'organizzatore, mi ha permesso di rivedere alcune parti della mia tesi magistrale. Una riscrittura di questa è stata pubblicata recentemente: A. Piasentini, «La forma desiderata». *Temporalità, sintassi e ritmo negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile» di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini, 2023. In questa sede riprendo e compendio alcune osservazioni che si troveranno approfondite e ampliate nel terzo capitolo del libro.

³ La prima sezione degli *Strumenti umani*, *Uno sguardo di rimando*, si apre con *Via Scarlatti*, composta intorno al dicembre del 1945 – ma rimando all'apparato di Isella del «Meridiano» Mondadori, cfr. V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 484. *Fissità*, lirica che chiude la terza sezione di *Stella variabile*, risale invece al settembre del 1981, cfr. *ivi*,

della poesia italiana, come noto, incredibilmente dinamico, in cui il patto metrico tradizionale è infranto. Penso allora che possa essere utile ricordare, senza pretesa di esaustività, alcune interpretazioni novecentesche dell'endecasillabo (e, tramite di esso, della tradizione), giusto per abbozzare uno sfondo entro il quale situare l'operazione di Sereni.

In posizioni fra loro antitetiche stanno le idee di Mario Luzi e quelle dei novissimi. L'uno è un fedele della consustanzialità⁴ astorica dell'endecasillabo alla nostra lingua; gli altri vedono, da prospettiva avanguardista, il verso aureo come cosa (o merce) morta. Accosto due brani: il primo di Luzi a proposito dell'«irruzione dell'informale» nella sua poesia (gros-somodo coincidente con la fase aperta da *Dal fondo delle campagne*, del 1965, ma con testi scritti tra il 1956 e il 1960) e il secondo di Alfredo Giuliani a conclusione dell'antologia *I novissimi* del 1961.

Si trattava dunque di *usare il ritmo in senso assoluto* e così onnicomprensivo da includere [...] anche quello che era stato considerato prosa oppure linguaggio marginale rispetto a quello poetico. Ciò avveniva dentro a un sistema che però si accentrava ancora intorno a certe unità metriche; infatti questo ritmo sovrano viene poi a riconoscersi – a consistere addirittura – in metri soprattutto endecasillabici [...]. Anche in questo caso, come nel primo libro, *La barca*, la complessità ritmica è superiore alla disciplina e all'osservanza metrica, *però il ritmo ritrova il soccorso della metrica stessa e soprattutto dell'endecasillabo*.⁵

Una storia dell'*inquietudine metrica* vissuta dalla nostra più recente tradizione recherebbe probabilmente [...] utili indicazioni a vedere *la questione del verso in termini di formula liberatoria e di nevrosi* [corsivo mio] [...]. Il nostro primo dato moderno fu la ribellione, simbolica, contro l'endecasillabo.⁶

Il discorso di Luzi è sotteso da una relazione fra due poli: lo scioglimento del ritmo dalle normative della metrica, e il «soccorso della metrica stessa» e dunque, innanzitutto, dell'endecasillabo. Poco prima, sempre nello stesso testo e riguardo *La barca* (1935), Luzi dice che nonostante la priorità dell'impulso ritmico slegato da gabbie metriche «l'endecasillabo

p. 798. Nessun confine cronologico comunque è da prendere con rigidità quando si tratta di Sereni, considerata la distanza spesso indefinita tra la data di partenza e quella di arrivo di una stessa poesia (cfr. la *Nota* d'autore riportata *ivi* a p. 469).

⁴ Luzi scrive: «L'endecasillabo e il settenario li considero delle unità metriche consustanziali con l'italiano», cfr. Id., *Lezione sull'endecasillabo* [2000], in Id., *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-224: p. 216.

⁵ *Ivi*, p. 219, corsivi miei.

⁶ A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, pp. 183-191: p. 186.

compare quasi in ogni poesia come elemento di ordine, di concentrazione e in fondo anche di garanzia che il testo non sfugge di mano». ⁷ L'idea che una certa possibilità comunicativa esista proprio in quanta regolata da una memoria ritmica è del tutto assente nella teorizzazione di Giuliani. Restano, nel suo impianto, l'assolutezza del ritmo e il nesso tradizione-endecasillabo, ma quest'ultimo è un oggetto contro cui ribellarsi – il rifiuto «del mezzo poetico tradizionale» sarebbe «un antidoto, insomma, ai veleni prodotti dalle strutture ritmiche privilegiate». ⁸ La rottura può portare allora a due soluzioni, che non sono esplicitate dal saggio di Giuliani, ma che traggo forzando un po' il discorso: o l'assenza totale dell'endecasillabo (dando per scontata la caduta della funzione strutturante dei due elementi metrici più evidenti all'occhio e all'orecchio moderni, strofismo e rima), o la sua sovraesposizione necrotica, spesso con una giocosità situazionista (e magari in accompagnamento a strofa e rima periodiche). La parabola di Edoardo Sanguineti restituisce bene questa doppia possibilità: si pensi ai primi libri, zeppi di versi magmatici e onnicomprensivi, e poi alle ottave di endecasillabi regolarissimi ⁹ di *Novissimum testamentum* (del 1986, e già il titolo etichetta la poetica: la novità è detta in lingua morta e testamentaria, qui il latino ma *sub specie* formale anche l'endecasillabo imbrigliato in ottave). Non voglio dire che questa sia una dicotomia sempre valida: in effetti la tendenza a vedere l'endecasillabo come maceria funziona come vettore di molteplici scelte stilistiche – penso agli esordi crepuscolari del Pagliarani di *Cronache e altre poesie* e *Inventario privato*, ¹⁰ o al Mesa di *Finisce ancora (endecasillabi e altri reperti)*, quinta sezione dei *Loro scritti*, o a quello di *Tiresia*. ¹¹ Per Mario Luzi, invece, l'endecasillabo è, già in sé

⁷ M. Luzi, *Lezione sull'endecasillabo* cit., p. 216.

⁸ A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio* cit., p. 189.

⁹ Davvero rare le eccezioni: per esempio il v. 14 del poemetto, «sarà perché tengo ragioni buone», di 2^a 5^a 8^a, ma con possibile appoggio in 4^a (su «perché»). Per 'regolari' intendo "convenzionali", cioè secondo il ritmo canonico dell'endecasillabo che prevede almeno un accento principale in 4^a o 6^a posizione.

¹⁰ Cfr. F. Magro, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», 62, 2, fascicolo italiano, 2015, pp. 85-97.

¹¹ Per un profilo generale di Mesa rimando a P. Zublena, *Giuliano Mesa, l'ultimo dei modernisti*, in «alfabeta2», 13, ottobre 2011, p. 11, leggibile su www.leparoleelecose.it/?p=4550 (ultimo accesso: 20/9/2023). Basandomi sull'edizione completa delle poesie di Mesa *Poesie 1973-2008* (Roma, La Camera Verde, 2010), ho condotto uno spoglio di *Endecasillabi (e altri reperti)* (quinta sezione nel volume *Improvviso e dopo*, Verona, Anterem, 1997) e di *Tiresia* (steso nel 2000-2001, pubblicato nel 2008). Nulla di esaustivo e di definitivo, ma è quanto meno un campione. *Endecasillabi* è composto da sei testi, per un totale di 62 versi: gli endecasillabi però sono appena dieci, e quasi tutti collocati nella zona conclusiva della sezione, quattro nel quinto componimento e quattro nel sesto. La metà di questi è prosodicamente non convenzionale. In *Tiresia*, opera che rivela profeticamente i nessi tra la scrittura poetica e l'«impasto di macerie» (I, v. 12) geologiche, umane e morali provocato da fatti di cronaca avvenuti nel mondo globalizzato, l'endecasillabo è invece un elemento costruttivo più centrale. Nelle cinque parti

e per sé, parte della lingua (come nella nota *Difesa dell'endecasillabo*¹² di Ungaretti), ed è un elemento essenziale per il «tentativo di riconquista»¹³ di una metrica riformata. Affine a quest'idea di ristrutturazione, ma sviluppata a partire da basi più radicate nella storia personale e collettiva, è la concezione del lavoro sulla forma nel medio Caproni.

Nella nota apposta al *Passaggio d'Enea* (uscito per Vallecchi nel 1956: siamo ancora nella metà degli anni Cinquanta come con i libri di Luzi e Pagliarani citati prima), Caproni spiega che l'insistita perizia formale è servita a tentare di riscattare una «bianca e quasi forsennata disperazione» cercando «un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini». ¹⁴ Lo stile di testi come *Le biciclette* e i *Versi delle Stanze della funicolare* si gioca proprio nella frizione tra contenimento metrico e irrequietezza psicologica: ma è nell'endecasillabo in particolare, ancor più che nelle strofe e nella rima (quest'ultima vero mordente perenne della poesia caproniana), che si concentrano il peso specifico del codice lirico e dunque la responsabilità di sostenere l'intenzione formale. L'endecasillabo, non a

“profetiche” che compongono il testo, ciascuna di 23 versi, e dunque in 115 versi, ho contato 27 endecasillabi, tutti perfettamente regolari, con il consueto accento di 4^a o 6^a, e la netta maggioranza è tendenzialmente giambica (con modelli di 4^a 6^a o 4^a 6^a 8^a o 2^a 6^a, cioè attratti dall'andamento quasi archetipico dell'endecasillabo, ma su questo rimando a A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 51-53, 393-394). Insomma, mentre nei *Loro scritti*, nella convinzione che «ogni perfezione va distrutta» (v. 7 del terzo testo della serie: un decasillabo), l'endecasillabo è un reperto che emerge a tratti e inaspettatamente in un mare polimetrico, in *Tiresia*, che è un progetto basato su *contraintes* formali diverse, che rimandano a un profilo del poeta come cieco indovino, l'endecasillabo è l'elemento cardinale della dizione, anche e in particolar modo nei versi lunghi (fin dal verso incipitario: «vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe», 1^a + 1^a 4^a 6^a 10^a).

¹² «L'ha nel sangue ogni vero poeta italiano. È l'ordine poetico naturale delle parole italiane. Ma gli endecasillabi più contemporanei e più *nostri* sono [...] quelli di Giacomo Leopardi», G. Ungaretti, *Difesa dell'endecasillabo* [1927], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 154-169: p. 159. È significativo poi che la riconoscibilità dello stesso modello endecasillabico, Leopardi, sia rovesciata in Giuliani: «“Dolce e chiara è la notte e senza vento” non è per noi un endecasillabo o è irrilevante che lo sia», A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio* cit., p. 183.

¹³ M. Luzi, *Lezione sull'endecasillabo* cit., p. 220. L'analisi della versificazione del Luzi maturo conferma la centralità dell'endecasillabo: nei 25 versi della poesia quasi-conclusiva di *Dal fondo delle campagne, Quanta vita*, si contano dieci endecasillabi – e la misura è presente anche in svariati versi lunghi, la evidenziano in corsivo: «“Quanta vita” si leva una voce alta di bambino», v. 1; «*filano tra la perdita di foglie* del bosco nel freddo contro luce», v. 3; «*e tracciano una scia di piume e strida*, lasciano quelle rotte frasi», v. 4; «E qui, *in luoghi ben lontani, ma in un tempo*», v. 10, ecc.

¹⁴ G. Caproni, *Nota a «Il passaggio d'Enea»*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 179. La nota appare per la prima volta nell'inaudiano *Il «Terzo libro» e altre cose* (1968), cfr. *ivi*, p. 1308.

caso, è l'istituzione che progressivamente sparisce dall'opera di Caproni con il mutare del suo pensiero.¹⁵ Concentrandomi proprio sul libro a partire dal quale il verso aureo inizia a dileguarsi, *Il seme del piangere*, e in particolare sui *Versi livornesi*, ho rilevato effettivamente che ci sono solo due endecasillabi, entrambi non canonici («scodinzolano e la stanno a guardare», *Ad portam inferi*, v. 94, 2^a 7^a 10^a; «Ricordati che ti dovrà apparire», *Ultima preghiera*, v. 47, 2^a 8^a 10^a): la narrazione inizia a sconfinare nei territori, però, del nulla o del negativo assoluto, senza possibilità di canto o racconto – quelli, per intendersi, che termineranno nelle partiture scarnificate del *Conte di Kevenhüller* e negli epigrammi di *Res amissa*. Dell'endecasillabo rimangono alcune tracce solo qua e là, negli interstizi creati a cavallo fra un verso e l'altro e quasi sempre con passi non convenzionali.¹⁶ Più duratura e più varia è la persistenza dell'endecasillabo in Sereni, che interpreta il verso in modo ancora più soggettivo, introiettandone la storicità.

II. Due testi esemplari: Le sei del mattino e La malattia dell'olmo

Le due poesie che ho scelto penso possano spiegare bene il cambiamento della versificazione e del comportamento ritmico da *Gli strumenti umani* a *Stella variabile*, o per lo meno alcuni tratti salienti di un'evoluzione dello stile e del pensiero. Questi due testi poi sono emblematici anche cronologicamente, poiché coprono l'arco che va dalla metà degli anni Cinquanta alla metà dei Settanta: *Le sei del mattino* risale al 1957 e fa parte della prima sezione di *Strumenti umani*, *Uno sguardo di rimando*; mentre *La malattia dell'olmo* è stata scritta dall'autunno del 1975 all'estate del 1976 e fa parte dell'ultima sezione di *Stella variabile*. Ma vediamo *Le sei del mattino*:

¹⁵ Lo ha mostrato bene Massimo Natale nel contributo *Endecasillabo*, in «Nuova corrente», LVIII, 147, 2012, pp. 77-90. Rimando a questo articolo per un'analisi dell'endecasillabo dei *Sonetti dell'avversario* e delle stanze del *Passaggio d'Enea*.

¹⁶ Qualche esempio di endecasillabo intersversale di 2^a 7^a (dello stesso tipo di «scodinzolano e la stanno a guardare»): «*Che voglia di lavorare / nasceva, al suo ancheggiare*» (*Quando passava*, vv. 3-4); «*La gente se l'additava / vedendola, e se si voltava*» (*La gente se l'additava*, vv. 4-5); «*di nuovo le si confonde / smarrito; e mentre*» (*Ad portam inferi*, vv. 63-64); «*(fra tanto odore di rancio / e di pioggia) il solo*» (*ivi*, vv. 107-108); «*Ragazze quasi campagne / e marine, il cui sangue*» (*Piuma*, vv. 11-12); «*e vivo dal finestrino / muoveva, col velo turchino*» (*Eppure*, vv. 43-44); «*di nuovo alla primavera / portasse, in un giro eterno*» (*ivi*, vv. 83-84); «*Ti presto la bicicletta, / ma corri. E con la gente*» (*Ultima preghiera*, vv. 2-3). Come si vede, il fenomeno è pervasivo, ma va letto, più che come ossequio alla funzione di sostenutezza formale dell'endecasillabo, come risultato semmai di due stilemi caproniani: sfruttamento della variazione prosodica basata sulla lunghezza medio-breve e dinamizzazione ritmica generata dagli innumerevoli *enjambements*.

Tutto, si sa, la morte dissigilla.	1 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a
E infatti, tornavo,	2 ^a 5 ^a
malchiusa era la porta	2 ^a 3 ^a 6 ^a
appena accostato il battente.	2 ^a 5 ^a 8 ^a
E spento infatti ero da poco,	2 ^a 4 ^a 5 ^a 8 ^a
disfatto in poche ore.	2 ^a 4 ^a 6 ^a
Ma quello vidi che certo	2 ^a 4 ^a 7 ^a
non vedono i defunti:	2 ^a 6 ^a
la casa visitata dalla mia fresca morte,	2 ^a 6 ^a + 4 ^a 6 ^a
solo un poco smarrita	1 ^a 3 ^a 6 ^a
calda ancora di me che più non ero,	1 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a
spezzata la sbarra	2 ^a 5 ^a
inane il chiavistello	2 ^a 6 ^a
e grande un'aria e popolosa attorno	2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a
a me piccino nella morte,	2 ^a 4 ^a 8 ^a
i corsi l'uno dopo l'altro desti	2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a
di Milano dentro tutto quel vento.	3 ^a 7 ^a 10 ^a

Espongo i fatti rilevanti in modo un po' schematico, rinviando a dopo la questione del verso finale. La lunghezza delle misure va dal senario alle quattordici sillabe del doppio settenario (v. 9): dunque, innanzitutto, l'escursione sillabica è ridotta. Ed è tuttavia, secondo punto, calibrata sul doppio fulcro canonico dell'endecasillabo e del settenario, cinque occorrenze per ciascuno dei due. La coppia aurea compare anche a contatto, ai vv. 10-11. L'endecasillabo stesso, in terzo luogo, è adottato in modalità convenzionale: la densità accentuale è mediamente alta o comunque sostenuta (oltre alla 10^a obbligatoria, conto quattro *ictus* al v. 11, e tre ai vv. 1, 14, 16), e si rileva inoltre una certa *variatio* distributiva degli accenti, che designa diversi profili ritmici (4^a 6^a al v. 1, 3^a 6^a al v. 11 e 4^a 8^a ai vv. 14 e 16; e dunque diversi attacchi: dattilico al v. 1, trocaico al v. 11 e giambico ai vv. 14 e 16, e diverse posizioni delle pause interne, di 4^a al v. 1 e v. 14, e di 6^a al v. 11). Anche la collocazione di questi endecasillabi aumenta l'effetto di dizione tradizionale, poiché riguarda le zone più marcate dell'*incipit* e della chiusa, con un richiamo centrale ai vv. 11. Degne di rilievo ritmico sono infine le inversioni che riguardano il v. 11 («che più non ero») e il v. 14 (con l'epifrasi, come nel leopardiano «dolce e chiara è la notte e senza vento» citato prima in nota).

Ho segnalato la scansione di tutti gli altri versi perché, a ben vedere, il testo è pervaso sia di ricorrenze ritmiche isocroniche (come il v. 8 con la prima parte del v. 9 o come gli endecasillabi al v. 11 con il settenario precedente e ai vv. 14 e 16 con il novenario del v. 15) sia di ricorrenze scala-

ri, un fenomeno tipico di molta metrica libera e già del primo Sereni.¹⁷ Si tratta cioè del ritorno di un identico andamento ritmico, binario o ternario, all'interno di due diverse misure sillabiche: è il caso dei vv. 2-4, caratterizzati dalla formula ternaria.

Da questi dati si può trarre una considerazione generale. La caduta della funzione strutturante del sillabismo ha implicato un riassetamento: il testo, pur senza uno schema metrico regolato da norme esterne, è basato su un disegno formale dove è il ritmo a ricoprire in un certo senso un ruolo costruttivo, e l'endecasillabo, così come l'ho analizzato, ne è un esempio. Giustissima, pertanto, l'osservazione di Girardi che definisce la sezione *Uno sguardo di rimando*, quella cronologicamente più alta degli *Strumenti*, «l'opera di un cauto riformatore metrico».¹⁸

Ma non ho parlato dell'ultimo verso, «di Milano dentro tutto quel vento». La sua stretta connessione con il quadro appena delineato si deduce gettando un occhio alle stesure precedenti della poesia, che erano «in Milano ancorata nel suo vento» e poi «di Milano ancorata nel suo vento», fino a quando Sereni non è intervenuto *in extremis* nelle bozze destinate alla stampa, cambiando il verso così come si legge ora. La variazione si deve a un motivo squisitamente d'orecchio, come spiega Sereni stesso in una lettera a Fortini nel marzo del 1958, dove scrive che quell'ultimo verso gli sembra «un po' facile nel suono suggestivo ma un po' vuoto, un po' a effetto, e copertura di un'incapacità a dire di più. Ebbi insoddisfazioni fin dalla prima stesura, ma non ci tornai su».¹⁹ A parte la risaputa insofferenza di Sereni per certi poetismi, in questo caso forse per l'uso metaforico di 'ancorata' che gonfia, un po' a effetto, Milano, va notato che le redazioni precedenti erano endecasillabi di 3^a 6^a («in [o 'di'] Milano ancorata nel suo vento»), al contrario della definitiva che è senza dubbio non canonica. La linea melodica più dissonante capita poi proprio nell'ultimo verso della sequenza metrico-sintattica. L'ultimo punto che *Le sei del mattino* permette di fissare, dunque, è la compresenza di endecasillabi ritmicamente molto rari con endecasillabi più convenzionali, anche compaginati insieme. E questo già dalla prima raccolta, *Frontiera*. Ad esempio in una poesia del 1940, *Sul tavolo tondo di sasso*, si trova un endecasillabo di 3^a 7^a fra uno di 2^a 6^a e uno di 3^a 6^a («per musica fiorite su una festa. / Di occhi ardenti, di capelli castani? / Come fu quel tuo giorno, e tu com'eri?», vv. 3-6). Si può dire dunque, tornando a *Le sei del mattino*, che il modello d'intonazione

¹⁷ Cfr. A. Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi novecenteschi», XV, 35, giugno, 1988, pp. 143-153.

¹⁸ A. Girardi, *Sintassi e metrica negli «Strumenti umani»*, 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. 165-178: p. 170.

¹⁹ Cfr. V. Sereni, *Poesie cit.*, pp. 530-531.

tradizionale sia in gran parte accettato e allo stesso tempo reso più elastico, includendo altre misure (i versi medi, nel caso in esame) e altre melodie (quella di 3^a 7^a, su cui torno nel terzo paragrafo), in un movimento di adesione e allontanamento. Passo ora ad analizzare *La malattia dell'olmo*, dal libro del 1981.

Se ti importa che ancora sia estate 3^a 6^a 9^a
 eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi 1^a 4^a 6^a 8^a 12^a (o 1^a 4^a 6^a | 1^a 5^a)
 delle foglie più deboli: roseogialli 3^a 6^a 11^a (o 3^a 6^a | 3^a)
 petali di fiori sconosciuti 1^a 5^a 9^a
 – e a futura memoria i sempreverdi 3^a 6^a 10^a
 immobili. 2^a

Ma più importa che la gente cammini in allegria 3^a 7^a 10^a 14^a (o 3^a | 3^a 6^a 10^a)
 che corra al fiume la città e un gabbiano 2^a 4^a 8^a 10^a
 avventuratosi sin qua si sfogli 4^a 8^a 10^a
 in un lampo di candore. 3^a 7^a

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi... 1^a 4^a 5^a 8^a 13^a (1^a 4^a | 1^a 4^a | 3^a)

– e il giorno fonde le rive in miele e oro 2^a 4^a 7^a 9^a 11^a
 le rifonde in un buio oleoso 3^a 6^a 9^a
 fino al pullulare delle luci. 1^a 5^a 9^a □
Scocca 11^a
 da quel formicolio 2^a 6^a
 un atomo ronzante, a colpo 2^a 6^a 8^a
 sicuro mi centra 2^a 5^a
 dove più punge e brucia. 1^a 4^a 6^a

Vienmi vicino, parlami, tenerezza, 1^a 4^a 6^a 11^a
 – dico voltandomi a una²⁰ 1^a 4^a 6^a
 vita fino a ieri a me prossima 1^a 5^a 7^a 8^a

²⁰ Questo verso esemplifica bene come in regime di metrica libera «una certa indeterminatazza prosodica» sia «prevista istituzionalmente» (A. Menichetti, *Metrica italiana* cit., p. 314): in questo caso, cioè, si è in dubbio se considerare l'incontro delle tre vocali «voltandomi a una» come doppia sinalefe («voltandomi^a^una») o inserire una dialefe tra la seconda vocale atona e la terza tonica («voltandomi^a una»). Ho optato per la prima soluzione perché il contesto specifico non mi sembra favorire uno staccato tanto netto dell'articolo in punta di verso, una valorizzazione tanto intensa dell'accento di 'una', indebolito dal naturale: in parte perché in tal modo «una» acquisterebbe un peso semantico e ritmico (generando un ritmo dattilico di 1^a 4^a 7^a) che non mi pare corrispondere all'abitudine sereniana in fatto di sillabazione interverbale, più orientata semmai a privilegiare il legato e, in questa particolare occorrenza, la dinamizzazione in avanti provocata dall'*enjambement* cataforico – analogamente a un'altra sequenza di versi di *Stella variabile*: «Per ogni / graffio un rammendo, per ogni sbrego / una toppa. □ Quanto vale / il lavoro di una / rammendatrice, quanto / la tua vita?» (*Di taglio e cucito*, vv. 12-17, corsivo mio).

oggi così lontana – scaccia	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a
da me questo spino molesto,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
la memoria:	3 ^a
non si sfama mai.	3 ^a 5 ^a
È fatto – mormora in risposta	2 ^a 4 ^a 8 ^a
nell'ultimo chiaro	2 ^a 5 ^a
quell'ombra – adesso dormi, riposa.	2a 4a 6 ^a 9 ^a □
	Mi hai
	11 ^a
tolto l'aculeo, non ²¹	1 ^a 4 ^a 6 ^a
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei	3 ^a 6 ^a 10 ^a 13 ^a
in sogno con lei precipitando giù.	2 ^a 5 ^a 9 ^a 11 ^a

Il canovaccio tematico della *Malattia dell'olmo* consiste nella scena dialogata con una manifestazione dell'alterità o della propria identità, ed è stato sperimentato già negli *Strumenti umani*: prima in *Appuntamento a ora insolita* e nel *Male d'Africa*, e poi in *Apparizioni o incontri*, l'ultima e più tarda sezione degli *Strumenti*. Con una differenza: che in questo testo l'incontro non è con una persona, ma, v. 28, con un'«ombra», spia di quella smaterializzazione del realismo sereniano dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile* che Fortini chiamò «tropismo verso la metafisica». ²²

Sul piano della *dispositio* metrica, si potrà notare una certa corrispondenza, cui ho già accennato, fra la partizione strofica e la linea di sviluppo tematico. Provo a chiarirne il procedimento. Nel suo parlato come in presenza a una seconda persona (si vedano il pronome al v. 1 e il presentativo «eccoti» nel v. 2), l'io nelle prime due strofe rappresenta un fenomeno che lo affascina (prima strofa) e qualche elemento di sfondo (seconda strofa, ma il gabbiano si 'sfoglia' come un albero, e quindi ciò che era in primo piano in qualche modo getta la propria luce su ciò che sta dietro e intorno). La terza strofa, poi, è la riproduzione immediata di un pensiero del soggetto lirico, un'apostrofe a un elemento astrale indefinito; e la quarta contiene il passaggio, scandito in due tempi perfettamente segnalati dal verso a gradino (v. 14), da uno sguardo ancora riconoscibilmente descrittivo (vv. 12-13) a una concatenazione di due eventi (lo scoccare, v. 14, di un atomo che col-

²¹ Conto un accento su questo 'non' per l'intonazione richiesta dalla *correctio* spezzata dall'acapo. Noto, inoltre, che la poesia è chiusa da una figura ritmica, i due versi tronchi alternati (del tipo AxA). Ma nell'identità, come sempre, una variazione. Gli effetti delle due ossitone nella sintassi sono diversi: il v. 29 consiste infatti in un ordine quasi naturale interessato da un *enjambement*, mentre il v. 31 è marcato da un'anastrofe decisa, la posposizione dell'avverbio in chiusa di frase e di componimento.

²² F. Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 185-207: p. 189.

pisce, v. 17, il soggetto). La quinta, la sesta e la settima strofa, infine, sviluppano lo scambio di battute fra l'io e una sua vita passata fattasi di colpo lontana. Il primo rilievo strettamente formale, dunque, è l'intensificazione dello strofismo. Qui ci sono 7 strofe per 31 versi, mentre nell'intera *Apparizioni o incontri* la densità di versi per strofa in testi lunghi è nettamente più alta: gli unici due testi che hanno 7 strofe nella sezione di *Strumenti umani* sono *Pantomima terrestre*, che ha però 44 versi, e *Intervista a un suicida*, che ne ha ben 64. L'esempio specifico dell'utilizzo più consistente della segmentazione strofica è la strofa monoversale (v. 11).²³

Ma passo alle considerazioni strettamente versali. Al contrario che nelle *Sei del mattino*, la polimetria qui è spinta. Si va dal trisillabo del v. 6 (ma si veda anche il quadrisillabo al v. 24) alle quindici sillabe metriche del v. 6. E i versi ultraendecasillabici numerosi (vv. 2, 11, 19, 30, 31, e il 14 e il 28 allungati dal verso a gradino), così come i medi, dal decasillabo al settenario (che a differenza delle *Sei del mattino* sono più lontani dall'uso convenzionale ad accenti fissi, altro cambiamento decisivo dagli *Strumenti a Stella variabile*).²⁴ Il ventaglio versale è più aperto, insomma, rispetto alla poesia della raccolta precedente. All'aumento dell'eterometria contribuiscono sicuramente i versi lunghi (anch'essi, come la sceneggiatura del testo, retaggio degli *Strumenti umani*: compaiono in *Ancora sulla strada di Zenna*, e poi, prima dello sdoganamento in *Apparizioni o incontri*, sono impiegati nelle forme poematiche o quasi di *Una visita in fabbrica* e *Nel sonno*). In una parte considerevole dei versi lunghi, si riconosce ancora il rilievo del ritmo: nella *Malattia dell'olmo*, per esempio, 5 versi lunghi su 7 (cioè tranne i due interessati dalla spezzatura grafico-metrica del gradino) sembrano essere basati su una certa organizzazione prosodica, o al loro interno come il v. 7 (in cui la proposizione completiva, «che la gente cammini in allegria», corrisponde a un endecasillabo) e il v. 11, costruito su tre movimenti di ritmo ternario («Guidami tu, stella variabile, fin che

²³ Credo possa essere interessante un dato quantitativo a proposito del verso-strofa: in *Stella variabile* se ne contano 11 all'interno di 8 testi, mentre negli *Strumenti umani* appena 4 in 4 testi. Questi ultimi sono i due versi in chiusa di *Via Scarlatti* («E qui t'aspetto») e *Gli amici* («E ti sembra un miracolo»), il verso centrale di *Sopra un'immagine sepolcrale* e quello di apertura de *I ricongiunti*. Nel libro del 1965 la strofa monoversale evidenzia punti ben specifici del testo: inizio, centro e fine. In *Stella variabile*, invece, la collocazione in una delle zone testuali nevralgiche si trova solo in 3 casi su 11. Prevale dunque, come in questo verso della *Malattia dell'olmo*, una distribuzione più libera del verso-strofa, che risponde alle necessità del singolo discorso, di volta in volta diverso.

²⁴ Nei 12 versi che spaziano dal senario al decasillabo senza contare i settenari (vv. 1, 4, 10, 13, 16-17, 21-23, 25-27) ci sono ben 6 versi che esulano dagli schemi più tipici dei medi: decasillabo di 1^a 5^a (v. 4), novenari tendenzialmente giambici (vv. 16, 22, 26) e di 1^a 5^a (v. 21), senario di 3^a 5^a (v. 25). La misura del settenario, più illustre e dunque più sciolta da inerzie ritmiche, conferma comunque il calo del passo ternario nei versi medi: nessuno dei settenari ai vv. 15, 18, 20 e 29 è anapestico.

puoi»), oppure in relazione con il contesto metrico. Si veda per esempio com'è fatta la prima strofa: i vv. 1, 3 e 5 sono retti dall'andamento anapestico, mentre al v. 2 e al v. 4 compare la stessa coppia sillabico-accidentale composta da una sdrucchiola dattilica («l'albero», «petali») e un sintagma trisillabico piano («squamarsi», «di fiori»), che insieme compongono lo stesso modulo di 1^a 5^a. Quindi come già detto per *Le sei del mattino*, anche qui ritornano a contatto gli stessi impulsi ritmici (si vedano i versi 15-16, con accenti identici di 2^a 6^a, o i vv. 18, 19, 20, 22, di 1^a 4^a e 6^a) anche scalati su misure diverse (come i già visti vv. 1, 3 e 5; l'endecasillabo di 4^a 8^a e l'ottonario di 3^a 7^a ai vv. 9-10; e, sempre come scalarità parziali, il primo emistichio del v. 14, decasillabo di 1^a 5^a, con il settenario e il novenario entrambi di 2^a 6^a ai vv. 15-16, il v. 23 con una prima parte dattilica e il v. 24, un novenario anfibrachico, e poi ancora il 30 e il 31, per i loro primi tre accenti di 3^a 6^a 10^a e di 2^a 5^a 9^a).

All'interno di questa trama ritmica, infine, agiscono gli *enjambements*, che dinamizzano la punta di verso con intensità forte ai vv. 16 («a colpo / sicuro»), 21 («a una / vita») e 28 («mi hai / tolto») e, pure con minor forza, i vv. 3 («roseogialli / petali»), 22 («scaccia / da me») e 29 («non / il suo fuoco»). Ricapitolando quanto detto finora, gli aspetti metrici più importanti di questa poesia sono i seguenti: il pluristrofismo, l'ampiezza maggiore dell'oscillazione sillabica, la presenza di versi lunghi marcati prosodicamente, il nascondimento del gioco di rispondenze ritmiche, meno visibili rispetto a *Le sei del mattino*, e infine, ancora sul piano verticale della relazione fra i versi, l'acuirsi delle inarcature. In tutto ciò, i tre endecasillabi regolari della *Malattia dell'olmo* (vv. 5, 8, 9), appaiono, così sembra, in penombra rispetto a quelli delle *Sei del mattino*, e per l'assenza d'inversioni auliche e per la collocazione testuale meno evidente e più concentrata. Eppure il tono generale del testo è senz'altro ancora riconoscibilmente lirico; forse però più per le scelte lessicali e figurali che per la cornice versale: questa infatti è più mossa e ondulatoria rispetto a quella delle *Sei del mattino*, compattata attorno alla coppia aurea dell'endecasillabo e del settenario. Lo spartito ritmico della *Malattia dell'olmo*, insomma, e questo è un po' il leopardismo profondo della metrica libera di Sereni, nel suo aprirsi e chiudersi e organizzarsi in strofe si piega all'andamento del pensiero: l'endecasillabo vi entra come se non fosse un elemento del passato, come una cosa casuale o naturale.

III. Note complessive sull'endecasillabo del terzo e quarto Sereni

Le osservazioni microscopiche su questi due testi si spiegano bene estendendo il discorso alla globalità delle due raccolte. Dalle rispettive

analisi, comunque, dovrebbero essere già emerse alcune linee di evoluzione stilistica: diminuzione della frequenza dell'endecasillabo e aumento di versi medi e brevi,²⁵ incremento dello strofismo e sua spiccata libertà (calibrata in accordo con la progressione tematica dei testi), calo dei ritorni ritmici evidenti. Mi concentro ora su quattro specifiche caratteristiche di utilizzo dell'endecasillabo, che mi permettono di evidenziare i tratti di continuità tra un libro e l'altro.

Innanzitutto, il nascondimento dell'endecasillabo all'interno di versi lunghi – nulla di nuovo rispetto alle annotazioni già di Mengaldo in *Questioni metriche novecentesche*.²⁶ Gli endecasillabi interni possono essere individuati seguendo le due linee dirimenti in metrica libera: secondo sintassi (come in «Ma più importa *che la gente cammini in allegria*»),

né, più fondo, | quel repentino vento che la turba
(*Ancora sulla strada di Zenna*, v. 10)

per tutto un anno, | è la volpe rubata che il ragazzo
(*Appuntamento a ora insolita*, v. 30)

parte del male tu stesso | tornino o no sole e prato coperti.
(*In una casa vuota*, v. 13)

per lavoro) | svoltando dalla scala dalla vita. | □ Logoro
(*Posto di lavoro*, v. 3)

Ma l'uomo, | impari al sogno e alla sopraffazione
(*Un posto di vacanza III*, v. 11)

Viene uno, | con modi e accenti di truppa da sbarco
(*Un posto di vacanza v*, v. 26)

oppure, senza esclusione rispetto al primo criterio, già secondo ritmo versale (e sarà maggiore la riconoscibilità proprio di quegli endecasillabi che cadono in corrispondenza di pause naturali):

Lietamente nell'aria di settembre | più sibilo che grido
(*Una visita in fabbrica I*, v. 1)

²⁵ Per dati più specifici mi permetto di rinviare al mio «*La forma desiderata*» cit. La prima parte del secondo capitolo si concentra sul rapporto fra strofismo e sintassi.

²⁶ P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74. Cfr. in particolare *ivi*, p. 42, dove si legge che la libertà metrica «ha modificato morfologia e modalità d'impiego [dell'endecasillabo] in tutti i sensi, e cioè per: a) l'accentazione; b) la misura; c) il contesto metrico d'appartenenza; d) la funzione in genere». Mi riferisco qui all'estensione mensurale.

e persino fiorirvi, cuore estivo, | può superba la rosa.
(*Una visita in fabbrica II*, v. 4)

Questa ciarla non so se di rincorsa | o fuga
(*Il male d'Africa*, v. 64)

ma puoi anche supporli come emblemi | vecchi motivi indiani,
(*Lavori in corso I*, v. 19)

I due che vanno lungo il fiume azzurri | e bianchi
(*Un posto di vacanza III*, v. 1)

Oracolare ironico gentile | sento che sta per sparire.
(*Un posto di vacanza V*, v. 42)

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume | e mare
(*Fissità*, v. 1)

Dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile*, poi, aumentano gli endecasillabi non canonici.²⁷ Penso sia giusto valorizzarne allora le caratteristiche ritmiche e la loro interazione con elementi di dettato sostenuto che puntellano le poesie sereniane. Ho notato che la metà di questi versi si chiude in 7^a 10^a, e che uno dei *pattern* più ricorrenti è quello di 3^a 7^a (come «di Milano dentro tutto quel vento»): la clausola, forse in parte erede di quella classicissima di 6^a 7^a 10^a, chiude il verso con una cellula ritmica ternaria, in concordanza con il ruolo significativo dei ritmi ternari nelle forme di scalarità cui si è accennato nel paragrafo precedente. Ma faccio qualche esempio:

La potenza di che inviti si cerchia
(*Una visita in fabbrica II*, v. 1)

Lo zampillo della pompa nell'erba
(*Situazione*, v. 3)

i motori nella giostra serale
(*Pantomima terrestre*, v. 40)

e le croci nella piccola selva
(*Sopra un'immagine sepolcrale*, v. 2)

²⁷ Fornisco qui a margine il dato preciso: gli endecasillabi di 5^a salgono dal 6% di *Strumenti umani* al 12% di *Stella variabile*, quelli ad accenti distanti (cioè con un vuoto accentuale di oltre tre sedi) dal 12% al 17%. In totale quindi, più di un endecasillabo su quattro (29%) di *Stella variabile* non è canonico. Rimando comunque al capitoletto 3.2.4 del mio studio citato sopra.

mio riparo dalla vista del mare
(*Un posto di vacanza II*, v. 47)

da facciate minacciate di crollo
(*Revival*, 16)

di nascosto sulla fiandra del tavolo
(*Domenica dopo la guerra*, 16)

Altrettanto interessanti mi sembrano le strategie che compensano il ritmo scaleno di questo tipo di endecasillabi (non solo quelli di 3^a 7^a). Si può trattare della collocazione testuale in *incipit* (come *Una visita in fabbrica II*) o *explicit* (come l'esempio delle *Sei del mattino*),²⁸ oppure delle varie forme di inversione retorica dell'*ordo verborum* che innalzano il tono del verso (oltre al v. 1 di *Una visita in fabbrica II* si vedano: «Nella corsa che per lui è alla morte», *La poesia è una passione?*, v. 24; «Qui dunque si chiude la giovinezza», *Nel sonno VI*, v. 21),²⁹ oppure infine delle scelte morfologiche o lessicali di registro aulico:

Stillante altra insonnia dai mille soli
(*Un posto di vacanza IV*, v. 43)

si estasio del trascorrente argento
(*Un posto di vacanza V*, v. 2)

così fittamente deliberante
(*Un posto di vacanza VII*, v. 2)

la sua più mortale calcinazione
(*Verano e solstizio*, v. 9)

Gli ultimi due aspetti che prendo in considerazione hanno a che fare con il tentativo sereniano di acclimatare la pronuncia endecasillabica in un contesto enunciativo non marcato, apparentemente naturale, ma rilevante sul piano della composizione testuale. Nella relazione fra il ritmo e la sintassi ha un ruolo fondamentale l'interpunzione. Quando questa è assente, le pause ritmiche e informative non sono segnalate e la prosodia segue perfettamente la concatenazione dei costituenti. In questo modo,

²⁸ Per ragioni di spazio non mi dilungo a esemplificare ulteriormente, ma endecasillabi non canonici ricorrono anche negli *incipit* delle poesie seguenti: *Nel sonno V*, *Il male d'Africa*, *Nell'estate padana*, *Interno*; e anche negli *explicit* di *Nella neve*, *Una visita in fabbrica V* (movimento conclusivo dell'intero poemetto), *Quei bambini che giocano*, *Luino-Luvino*.

²⁹ Non è un caso che gli stralci appartengano agli *Strumenti umani*, raccolta dove, come visto già con *Le sei del mattino*, anastrofi e iperbati sono un poetismo largamente accolto.

alcune figure ritmiche ipercodificate (come il contraccento di 6^a 7^a) sono come nascoste in una pronuncia scorrevole, che mira a unire ciò che di solito è separato dalla punteggiatura. Ecco qualche esempio:

La gioia quando c'è basta a sé sola.
(*Le ceneri*, v. 11, contraccento di 6a 7a)

Dillo tu allora se ancora lo sai
(*Finestra*, v. 22)

facciamola finita fammi fuori.
(*Paura prima*, v. 7)

Per tanto tempo tanto tempo fa
(*A Parma con A.B. I*, v. 5)

come ci sta come ci vive al mare?
(*Un posto di vacanza I*, v. 32)

Di quali torti quali colpe ancora?
(*Traducevo Char II. Muezzin*, v. 4)

Dove sarà con chi starà il sorriso
(*Traducevo Char VII. Madrigale a Nefertiti*, v. 1)

e di tutt'altro se gli parlo parla?
(*Traducevo Char VII. Madrigale a Nefertiti*, v. 12)

Alcuni dei versi appena citati sono creati da un gesto enunciativo sereno ampiamente notato dalla critica, quello iterativo della messa a fuoco, e mi permettono così di passare al quarto e ultimo punto: il connubio tra la struttura ritmica dell'endecasillabo e le movenze retoriche caratteristiche della voce di Sereni. Dilatazioni e amplificazioni semantiche:

Specchio di me una lacuna del cuore
(*Un ritorno*, v. 4)

artiglia l'anima sfonda la vita
(*Paura*, v. 5, profilo ritmico poco convenzionale, con *ictus* di 4^a su parola sdrucchiola)

spezzare muraglie sorvolare anni,
(*Nel sonno I*, v. 13, endecasillabo non canonico di 5^a)

di molli prati di stillanti aiuole
(*Una visita in fabbrica II*, v. 3)

un'officina liquida, un deliquio
(*Un posto di vacanza II*, v. 54)

Ma la forma l'immagine il semiante
(*Appuntamento a ora insolita*, v. 9)

e correzioni (più spesso auto-correzioni):

di Anna Frank non dev'essere, non è
(*Dall'Olanda. Amsterdam*, v. 9)

lo specchio di me (di noi) che le tendo.
(*Addio Lugano bella*, v. 4, endecasillabo non canonico di 5^a)

Dunque dov'è l'offesa? Ma non è / offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla
(*Un incubo*, vv. 8-9)

e passare al seguente. Ma c'è sempre / qualche peso di troppo, non c'è mai
(*I versi*, vv. 13-14)

Non che sia questo la bellezza, □ ma
(*A un compagno d'infanzia I*, v. 22);

non la storia di un uomo: □ simulacri, / e nemmeno, figure della vita.
(*Intervista a un suicida*, vv. 22-23).

Ma non è disservizio cittadino,
(*Il tempo provvisorio*, v. 7)

Ma non è questa volta un mio lamento
(*Ancora sulla strada di Zenna*, v. 4)

Ma non è che si burlino di te
(*Un incubo*, v. 6)

È evidente il circolo d'interdipendenza fra prosodia versale e posture della voce lirica: le varie movenze argomentative contribuiscono alla struttura e alla *variatio* prosodica dell'endecasillabo. In sintesi, dunque, la prosodia dell'endecasillabo di Sereni è orientata a una naturalizzazione del metro sul piano della lingua: una naturalezza ricostruita in chiave ritmica da cui derivano gli schemi accentuali non convenzionali, e, soprattutto, lo scambio incessante fra la linea della prosodia versale e le linee enunciative

della sintassi e dell'argomentazione. Ribatto su queste conclusioni con una coda. Un'altra caratteristica dell'io sereniano è lo scambio sempre aperto fra lirismo e narrazione. Leggendo le sequenze più scopertamente narrative, dove si alternano diegesi e mimesi, si vedrà che alcune battute di discorso diretto sono versificate all'interno della misura endecasillabica, il che da un lato attrae le parole del personaggio in un alone ritmico letterario («Hai sempre il sole dalla tua», «Ho un lungo conto aperto»), dall'altro infittisce i versi di pause prosastiche, cambi di voce fra i locutori posizionati sui vari livelli.

«Una cucina, ho detto?». «Una cucina»
(*Un posto di vacanza* v, v. 34)

«Sono favole, – disse – non si passa
(*Un sogno*, v. 12)

«Ti conosco, – diceva – mascherina,
(*Ancora sulla strada di Creva*, v. 22)

«Hai sempre il sole dalla tua» galante
(*Nel sonno VI*, v. 10)

«Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.
(*Un posto di vacanza V*, v. 40)

non è più questo il punto». □ E raffrontando e
(*Una visita in fabbrica IV*, v. 3)

della gioia». □ Mi prende sottobraccio
(*Appuntamento a ora insolita*, v. 25).

Nel caso, invece, dei versi lunghi è particolarmente significativo che alcuni fatti dovuti alla testualità dialogica siano incorniciati in un ritmo endecasillabico (che metto in corsivo): annotazioni del narratore («Animo – *ammicca quel signore della guerra* –» *Esterno rivisto in sogno*, v. 10, corsivi miei da qui in poi; «Sappi – *disse ieri lasciandomi qualcuno* –», *Autostrada della Cisa*, v. 9), frammenti di discorso diretto («... *asciuga il temporale di stanotte*» – ride», *Appuntamento a ora insolita*, v. 4; «Ma senti – dice – *che meraviglia quel cip sulle piante*», *Pantomima terrestre*, v. 1) o entrambi («*Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,*» *Appuntamento a ora insolita*, v. 26).

Per tirare le fila dell'analisi, mi soffermo su una questione generale fin qui emersa forse troppo poco chiaramente. Nel rapporto con la tradizione, si è notato quanto l'atteggiamento di Sereni sia ambivalente: il poeta è

insieme al di qua e al di là di essa; ci resta aggrappato perché sembra non possa a farne meno, perché è il ritmo dell'endecasillabo quello a cui l'orecchio interiore è stato educato e quello da cui la coscienza non vuole staccarsi, pena la perdita di una traccia che ha ancora un qualche senso, che è un vero e proprio materiale costruttivo; e insieme, però, dall'endecasillabo codificato Sereni se ne allontana: non tanto diminuendone le occorrenze, ma soprattutto allargando e variando le possibilità ritmiche. Le diverse strategie del nascondimento rappresentano bene questa compresenza di opposti amalgamati. Si pensi ai casi in cui l'endecasillabo irregolare è inserito in un contesto alto, o a quelli in cui il modello endecasillabico calza alla perfezione i tic della voce sereniana, autocorrezioni e addizioni varie, o le spinte narrative: l'endecasillabo rimane, ma è già qualcos'altro, spesso slogato in ritmi non canonici o curvato verso il parlato interiore; l'io parla attraverso un residuo del codice lirico usandolo con fiducia e insofferenza, affetto e «nausea».³⁰

³⁰ Sereni parla di «nausea metrica» nella prosa *Il silenzio creativo* [1962], in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 67-70: p. 70.