



scrittura/lettura/ascolto

Il discorso interiore in *Gli strumenti umani* e *L'opzione*. Sette costanti formali tra assertività debole e modi del parlato

BEATRICE RESTELLI

Università degli Studi di Siena

beatricerestelli2000@gmail.com

Abstract. This essay compares the poems collected in *Gli strumenti umani* and the prose *L'opzione* by Sereni, focusing on a number of shared stylistic constants. Through the analysis of figures of hesitation and reticence, the study shows how, in both texts, an interior discourse takes shape, marked by weak assertiveness, suspensions, and continuous qualifications. The result is the impression of witnessing the movement of Sereni's thought and its ongoing effort to interrogate reality. The comparison also highlights a substantial continuity between poetry and prose: in both, language reflects a critical tension that is never fully resolved, resistant to definitive formulations and oriented toward a progressive, problematic, and constantly evolving understanding of experience.

Keywords: Vittorio Sereni, *L'opzione*, *Gli strumenti umani*, reticence, interior discourse, assertiveness.

Riassunto. Il contributo mette a confronto i versi di *Gli strumenti umani* e la prosa di *L'opzione* di Vittorio Sereni, soffermandosi su alcune costanti stilistiche condivise. Attraverso l'analisi di figure di esitazione e reticenza lo studio mostra come nei due testi si costruisca un discorso interiore caratterizzato da debole assertività, sospensioni e continue precisazioni. Ne deriva l'impressione di assistere al movimento del pensiero sereniano, al suo continuo lavoro di interrogazione del reale. Il confronto evidenzia inoltre una sostanziale continuità tra poesia e prosa: in entrambe la lingua riflette una tensione critica mai pienamente risolta, refrattaria a definizioni definitive e orientata a una conoscenza progressiva, problematica e sempre in divenire dell'esperienza.

Parole chiave: Vittorio Sereni, *L'opzione*, *Gli strumenti umani*, reticenza, discorso interiore, assertività.

Il discorso interiore in *Gli strumenti umani* e *L'opzione*. Sette costanti formali tra assertività debole e modi del parlato

Questo studio si propone di indagare alcune interazioni tra i versi di *Gli strumenti umani* (Mondadori, 1965) e la prosa di *L'opzione* (il Saggiatore, 1962) di Vittorio Sereni, al fine di mostrare come determinati stilemi e procedure formali si sedimentino tanto nella scrittura poetica quanto in quella narrativa. L'interesse principale consiste, in particolare, nell'individuare alcune figure di reticenza e di esitazione che attraversano i due tavoli di scrittura, concorrendo a produrre «l'impressione di assistere quasi in presa diretta alle oscillazioni del pensiero di Sereni, fra acquisizioni e contraddizioni, distinzioni perentorie e oneste precisazioni»,¹ sintomo di un discorso continuamente in divenire, difficilmente assertivo e fortemente rimuginante.

La scelta dei due testi risponde anzitutto a ragioni cronologiche e compositive. *Gli strumenti umani*, pubblicati nel 1965, raccolgono testi composti nell'arco di oltre vent'anni e interrompono il lungo silenzio poetico seguito al *Diario d'Algeria* del 1947, anch'esso poi riedito proprio nel 1965 per la collana «Lo Specchio» di Mondadori. Il silenzio non riguardava, d'altra parte, il versante della prosa, dal momento che Sereni continua a scrivere e a pubblicare su rivista i propri lavori di critica e narrativa. Nel 1962 esce per il Saggiatore la sua prima raccolta organica in prosa, *Gli immediati dintorni*, che riunisce trentatré brani composti tra il 1933 e il 1962, molti, seppur più o meno mutati, già comparsi su riviste. L'inizio degli anni Sessanta rappresenta dunque per Sereni una fase particolarmente produttiva in senso di revisione e progettualità, caratterizzata dall'ulteriore pubblicazione nel 1964 di *L'opzione*, accorpata ai versi di *La pietà ingiusta*.²

Alla prossimità cronologica si aggiunge inoltre una significativa convergenza di ambienti, temi e coordinate storico-sociali. *L'opzione* è ambientata alla Fiera del libro di Francoforte, «in una città tedesca, dove i padiglioni, splendenti in acciaio e vetro, nascondono la rimozione del passato recente, la carne e le macerie della Seconda guerra mondiale»,³ nel pieno del boom economico, quando il ritrovato benessere materiale tende a occultare i traumi ancora irrisolti del conflitto. Lo stesso orizzonte storico e simbolico attraversa anche gli *Strumenti*, che si configurano come testimonianza del dopoguerra italiano osservato entro una

¹ Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, in «Studi Novecenteschi», 57, 1999, p. 167.

² Nel 1980 *L'opzione* viene inserita nella trilogia *Il sabato tedesco*, edita per il Saggiatore, comprendente *L'opzione*, *La pietà ingiusta* e *Il sabato tedesco*. Per approfondire, *Apparato critico e documenti*, in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 431-468.

³ V. Tibaldo, *Vittorio Sereni, la prosa e le sue soglie*, in «Griseldaonline», 2, 2020, pp. 297-311.

prospettiva europea (cfr. *Dall'Olanda, La piet  ingiusta, Nel vero anno zero*), ma anche delle trasformazioni prodotte dall'industrializzazione e dallo sviluppo economico (cfr. *Una visita in fabbrica, Metropoli, Corso Lodi*), fino ai mutamenti del paesaggio legati alla speculazione edilizia (cfr. *Il tempo provvisorio*). In entrambi i testi, dunque, la rappresentazione dello spazio cittadino e della modernit  industriale diventa il luogo privilegiato di una riflessione sulle forme della memoria, dell'alienazione e della crisi dell'esperienza contemporanea.

La stretta relazione tra poesia e prosa costituisce, d'altro canto, uno degli aspetti pi  evidenti dell'opera sereniana.⁴ Come   stato osservato:

della stretta relazione fra i due percorsi (leggibili in perfetto parallelismo: *La cattura* con il *Diario*, *L'opzione* con *Gli strumenti umani*, *Il sabato tedesco* e *Ventisei* con *Stella variabile*; mentre manca l'equivalente prosastico di *Frontiera*, rintracciabile in alcune prose – *Discorso di Capodanno* e *Il giorno di Sant'Anna*, edite nel '39 su «Campo di Marte») sono testimoni ancora delle pubblicazioni intermedie, che vedono una continua commistione di versi e prosa: dalla inclusione di *Ventisei* nella prima edizione di *Stella variabile*, alla inserzione della poesia *La piet  ingiusta* prima come «allegato» all'*Opzione*, poi a far da cerniera dei due tempi dell'*Opzione* e del *Sabato tedesco* nell'edizione del Saggiatore del 1980,⁵

È Sereni stesso, a partire dalla prosa *Il silenzio creativo*, inclusa in *Gli immediati dintorni*, a dichiarare il proprio scarso interesse per una netta distinzione tra poeti e narratori.⁶ Pur riconoscendo le specificit  dei due ambiti, l'autore individua nella narrativa una capacit  evocativa verso cui la poesia dovrebbe tendere:

produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi pi  senso il tenerle distinte?⁷

In una lettera inviata da Vasco Pratolini, lo stesso Sereni viene definito «l'inventore» del «narrare poetando e poetando narrare»:⁸ formula

⁴ A proposito si ricordano almeno i due studi critici pi  recenti e esaustivi: G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004; L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: «Il Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in Id., *Interazioni: tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo, 2012, pp. 111-143.

⁵ G. Raboni, *Nota introduttiva*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 556.

⁶ Cfr. «Per uno scrittore di versi (  la mia esperienza; ma non tengo molto alla distinzione dal narratore e dallo scrittore in genere, anzi la evito)», V. Sereni, *Il silenzio creativo*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 68.

⁷ *Ivi*, p. 70.

⁸ V. Pratolini, lettera del 6 novembre 1980, in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., pp. 460-461.

che coglie efficacemente il carattere ibrido della sua scrittura e la continua osmosi tra dimensione poetica e narrativa. In un'altra importante testimonianza l'autore afferma inoltre di aver sentito «il bisogno della prosa»:⁹ espressione significativa soprattutto se confrontata con la successiva formulazione della «tentazione della prosa» – «La tentazione della prosa è relativamente recente in me. Tentazione o scappatoia? Vedremo in seguito se si tratta piuttosto di necessità».¹⁰ Più che una semplice alternativa alla poesia, la prosa sembra allora configurarsi come una necessità espressiva interna alla scrittura sereniana, secondo una dinamica di «un'alternanza o di un ricambio o meglio ancora di una pendolarità»¹¹ tra i due registri.

La progressiva apertura della poesia sereniana a modalità narrative è stata rilevata ben presto dalla critica. In particolare Giovanni Raboni ha interpretato la *tentazione della prosa* come il segnale di un'esigenza espressiva ormai imprescindibile.¹² Secondo Raboni, la prosa rappresenterebbe per Sereni uno strumento capace di superare i limiti della tradizione lirica e di restituire una realtà più complessa e stratificata. Da qui nascerebbe il particolare equilibrio degli *Strumenti umani*, definito dal critico nei termini di:

un linguaggio nel quale la verticalità dell'«evocazione pura» di un'angretiana memoria si combina senza requie con l'orizzontalità della descrizione, del ragionamento, del racconto. Siamo, ormai [...], in piena ibridazione poesia-prosa, non a detrimento bensì a gran vantaggio della stessa poesia [...]. L'effetto [...] della «funzione prosa» non va minimamente a scapito delle prerogative e conseguenze «tradizionali» della specificità lirica, l'una e l'altra cosa convivendo di fatto in nuovissimo ma saldo equilibrio d'un progetto che si potrebbe definire [...] di corrosione e di integrazione reciproche.¹³

Raboni parla inoltre del *ruolo etico* della prosa sereniana, capace di «risarcire la realtà, colmando scrupolosamente le falle aperte dall'illuminante arbitrio del cortocircuito lirico».¹⁴ Tale esigenza di confronto

⁹ V. Sereni, lettera ad A. Marianni, 15 febbraio 1981, *ivi*, p. 461.

¹⁰ V. Sereni, *Lettera al Catalogo*, edita come prefazione a *Graziano*, Salerno, Collezione della galleria d'Arte di Catalogo, 1982, p. 9, poi in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 431.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Raboni, *Introduzione*, in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. XI: «definendola "recente", è come se Sereni volesse assicurare alla "tentazione della prosa" una vitalità e una propulsività inesauribili, come se volesse spostare e dunque salvare in avanti, rendendoli, per così dire, perennemente e inalterabilmente futuri, gli effetti di scatenamento (nel senso letterale del termine) che l'ibridazione poesia-prosa non poteva non avere, secondo il suo cuore d'allora, sulla vitalità e sull'integrità [...] della sua scrittura».

¹³ *Ivi*, p. XIII.

¹⁴ *Ivi*, p. XV.

con il reale costituisce un elemento essenziale della poetica di Sereni, per il quale l'esperienza rappresenta il vero «movente»¹⁵ della scrittura. Nella più antica redazione della *Nota* alla prima edizione degli *Strumenti* il poeta afferma infatti: «non so scrivere di cose che io non abbia sperimentato su me stesso, cioè direttamente e personalmente udito, visto o vissuto».¹⁶ Ciò che accomuna poesia e prosa è insomma la medesima attitudine nei confronti della materia esperienziale, pur destinata a depositarsi in forme differenti. Lo stesso Sereni chiarisce che:

“racconto in versi” significa per me una poesia che ha scelto modi di racconto per vivere come poesia; non un racconto che abbia deciso, chissà perché, di vivere in versi.¹⁷

Se da una parte la poesia sereniana tende progressivamente ad aprirsi a modalità dialogiche e narrative, dall'altra anche la prosa si configura come uno spazio di sperimentazione linguistica e di ibridazione dei registri. Emblematica, in questo senso, è la lettera inviata all'editore Vanni Scheiwiller in occasione della pubblicazione di *L'opzione*,¹⁸ in cui Sereni rifiuta di attribuire al testo una definizione univoca:

L'opzione è “una cosa”. Cioè, non è un racconto non una poesia in prosa, non un “giallo” poliziesco, non un messaggio, non una satira, non uno studio sociologico, non la rappresentazione di un determinato ambiente.¹⁹

Nessuna di queste categorie, e insieme tutte, sembrano concorrere alla costruzione di un testo permeabile a forme e registri differenti. Sereni stesso descrive *L'opzione* come un lavoro rispetto al quale avvertiva inizialmente una profonda resistenza, dovuta alla fatica e alla continuità richieste dalla narrazione, le quali gli procuravano una certa «nausea».²⁰ Eppure *L'opzione* giunge a compimento, superando la costante esitazione dell'autore e la tentazione di interrompere il lavoro, fino a definirsi come il risultato di una «proliferazione di una specie di ebbrezza di comunicato dall'innominata città in cui [Sereni] passa una settimana regolarmente ogni anno, in autunno, per ragioni di lavoro».²¹ L'esito, dunque, è quello

¹⁵ Cfr. V. Sereni, dattiloscritto dell'82, redazione più antica e più estesa della *Nota* alla prima edizione degli *Strumenti umani*, consultabile nell'Archivio di Luino sul sito <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/> (ultimo accesso: 28/5/2026), e riportata in V. Sereni, *Poesie e Prose* cit., pp. 25-32.

¹⁶ *Ivi*, p. 28.

¹⁷ V. Sereni, lettera a Scheiwiller in occasione dell'edizione dell'*Opzione* del 1964, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 446.

¹⁸ *Ivi*, pp. 443-447.

¹⁹ *Ivi*, p. 443.

²⁰ *Ivi*, p. 445.

²¹ *Ibidem*.

di un racconto che può iscriversi, come ha notato per primo Lenzini,²² nella dimensione che Genette definiva «intercalata»,²³ che prende forma cioè *tra* i momenti dell'azione, in divenire, secondo le modalità della narrazione simultanea. Come osservava Brioschi a tal proposito

il protagonista racconta la vicenda a intervalli, man mano che si dipana, per quadri successivi. Il tempo della narrazione scorre perciò parallelo al tempo della *fabula*, ne accompagna le svolte, le sospensioni, le attese: colui che parla non sta rievocando una storia ormai conclusa e percepita nella sua compiutezza, bensì ne sta raccogliendo i sintomi e i presentimenti, per dire così, davanti a noi.²⁴

Il tempo della narrazione coincide quasi interamente con quello dell'esperienza, seguendo esitazioni, sospensioni e improvvisi mutamenti di prospettiva. Ancora, Cordibella nota rispetto ad alcuni passaggi del *Sabato tedesco* che «l'immagine è quella di un io frammentario e discontinuo, che percepisce la durata più che come un omogeneo fluire, come collezione di singoli momenti insidiati dall'oblio».²⁵

Proprio questa struttura mobile e frammentaria rende *L'opzione* particolarmente significativa per un'indagine comparativa sulle forme della reticenza e dell'indeterminatezza nella scrittura sereniana. In tale direzione si muoveva già anche la lettura di Giacomo Debenedetti, che riconosceva negli scritti di Sereni la presenza di un soggetto «non bene accordato con la vita che gli tocca di vivere»,²⁶ che talora esprime un riserbo, un disaccordo con la realtà, riflesso in una lingua esitante, franta. Il linguaggio che ne deriva registra la difficoltà di dire il reale, la sua complessità, la natura inafferrabile della materia da rappresentare: si genera una scrittura che porta il segno di un trauma, di un silenzio,²⁷ e una lingua che assume i connotati di un discorso interiore, orientato verso il parlato, le cui movenze assecondano l'atteggiamento sereniano sempre raziocinante e perscrutante, che non dà nulla per scontato.

A partire da queste premesse, il presente contributo si concentrerà dunque su alcune specifiche figure di esitazione per mostrare come esse costituiscano un tratto strutturale comune tanto alla poesia quanto alla prosa sereniana.

²² L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: «Il Sabato tedesco» di Vittorio Sereni* cit., p. 115.

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. Brioschi, *La prosa e la poesia: «Il sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Pisa, Giardini, 1983, p. 1031.

²⁵ G. Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit., p. 40.

²⁶ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1994, p. 225.

²⁷ Cfr. R. Scarpa, *Tecniche reticenti* [2001], in Id., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 1-16: p. 1, «la reticenza è figura del silenzio per eccellenza».

I. Reticenza della punteggiatura

Nelle 52 poesie che compongono *Gli strumenti umani* si rilevano complessivamente 58 puntini di sospensione, mentre nell'*Opzione* se ne contano 148; in entrambe le opere si osserva inoltre frequenza elevata di parentesi e trattini alti.²⁸

La scrittura registra i segni evidenti di una ricorrente aposiopesi: i puntini di sospensione, le lineette, le frasi interrogative danno forma ad argomentazioni che sembrano continuamente interrotte, che non si concludono, che aprono situazioni diverse, riflessioni nuove.²⁹

Il ritmo del discorso viene continuamente interrotto dalle numerose parentetiche e lasciato sospeso dai puntini. Spesso il tono sembra trasognato, o distratto, come se la concentrazione fosse spostata *al di fuori* dello scritto, sul non detto. Il lettore è così posto nella condizione di assistere in presa diretta al progressivo costituirsi del ragionamento, che si iscrive sulla pagina faticosamente, attraverso continui ripensamenti e sottintesi. A titolo esemplificativo, si considerino alcuni casi, a partire dai versi degli *Strumenti umani*.

a) Molto spesso i puntini e i trattini (o le parentesi) segnalano l'inizio e /o la fine di un discorso diretto, attribuibile a una voce non ben identificabile, ma diversa da quella dell'io poetante, che si intromette nei versi in modo più o meno inatteso:

e, appena sensibile, una voce:
amore – cantava – e risorta bellezza...
(*L'equivoco*)³⁰

E raffrontando e
rammemorando:
«... la sacca era chiusa per sempre
e nessun moto di staffette, solo un coro

²⁸ Cfr. F. Fortini, *Il libro di Sereni*, in «Quaderni piacentini», 26, marzo 1966: «La reticenza ha un suo primo grado nell'uso della pausa e della frattura. Quaranta volte (di cui solo tre prima di pagina 27) vengono usati i puntolini di sospensione, e venti volte le lineette in funzione sospensiva. Se si aggiunge una quindicina di parentesi, e trentasette coppie di lineette doppie, ossia di incisi, si vede che oltre altri segni di interpunzione e alle pause forti delle cesure, per oltre centodieci volte – e con frequenza sempre maggiore quanto più ci si avvicina alla fine del libro. [...] Il secondo grado della reticenza e della esitazione è invece a livello della composizione dell'intero libro: che è una progressione figurale e morale continuamente raffrenata da momenti interlocutori e da nervose contraddizioni», pp. 69-70. Corsivo del testo. Da ora in poi tutti i corsivi o le sottolineature nei testi sono interventi miei per segnalare man mano elementi d'interesse. I corsivi del testo sono segnalati in nota.

²⁹ L. Neri, *Reticenza e aposiopesi nella prosa del «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in «Letteratura e letterature», 9, 2015, p. 118.

³⁰ Corsivo del testo.

di rondini a distesa sulla scelta tra cattura
e morte...»
(*Una visita in fabbrica* IV)

anche agosto
– lei dice d'un tratto ricordandosi –
anche agosto andato è per sempre...
(*La poesia è una passione?*)³¹

b) In altri casi la sospensione indica un'altra voce che si insinua nel ragionamento principale, come fosse un "pensiero intrusivo" o un secondo piano del discorso:

e dopo, che fare delle domeniche?
Aizzare il cane, provocare il matto...
(*Nel sonno* V)

Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga
vecchia di dieci o più anni
di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi –
e nessuna notizia d'Algeria.
(*Il male d'Africa*)

In *Una visita in fabbrica*, la sirena del cantiere scatena un *déjà vu*, riportando alla mente la campanella della scuola: per un attimo il ricordo si fa talmente vivido da generare una sovrapposizione spazio-temporale, poi interrotta dai puntini di sospensione e da un rapido «ma», che marca la separazione dei tempi:

riecheggia nell'ora di oggi
quel rigoglio ruggente dei pionieri:
sul secolo giovane,
ingordo di futuro dentro il suono in ascesa
la guglia del loro ardimento..
ma è voce degli altri, operaia, nella fase calante
(*Una visita in fabbrica* I)

Nel *Grande amico* l'io apre il discorso con una fantasticheria, interrotta ancora una volta da un brusco «ma», che segnala il ritorno al qui e ora dell'enunciazione.

Un grande amico che sorga alto su me
e tutto porti me nella sua luce,

³¹ Corsivo del testo.

che largo rida ove io sorrída appena
e forte ami ove io accenni a invaghirmi...
Ma volano gli anni, e solo calmo è l'occhio che antivede
(*Il grande amico*)

Si aprono così talvolta degli scorci in un *altrove*, in uno spazio utopico e trasognato:

ma altrove, ma molto molto lontano da qui.
.....
(*La poesia è una passione?*)

c) Altre volte l'impressione è quella di un'incapacità (o di una mancata volontà) di dire oltre, come se il pensiero non riuscisse a svilupparsi concretamente, rimanendo sospeso nel suo nascere. In *Sopra un'immagine sepolcrale* e *Il muro* i riferimenti espliciti alla morte vengono trattenuti, sottintesi:

O dormiente, che cosa è sonno?
Il sonno...³²
(*Sopra un'immagine sepolcrale*)

Certo chi muore...³³
(*Il muro*)

In *Ancora sulla strada di Zenna* il poeta mette a confronto l'immutabilità della costa con la vegetazione sul ciglio della strada, che viene agitata dal vento. Commosso per la sorte comune di «ciò che muta», l'io si abbandona al proprio «dolore», senza – almeno momentaneamente – poter aggiungere altro:

³² Corsivi del testo. Il verso in corsivo è una citazione dal *Codice Atlantico* di Leonardo, «O dormiente, che cosa è sonno? Il sonno ha similitudine colla morte» (cfr. S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*. Atti del Convegno di Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. p. 44; e cfr. V. Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Milano, Guanda, 2023, p. 7).

³³ «Lasciato in sospeso [...] è un accenno al proverbio 'Chi muore giace e chi vive si dà pace' [...]. Non si escluda tuttavia che in Sereni agisca anche la memoria della lirica da cui già dipende *Sopra un'immagine sepolcrale*, ossia LEOPARDI, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, *Canti*, 79: «Certo ha chi more invidiabil sorte» [...]. La massima sta a significare che «i defunti sono troppo presto e troppo facilmente dimenticati» (GDLI *sub voce* Giacere) e nella poesia funziona anzitutto da chiosa ironica ai vv. 4-6, come a dire che la vita deve continuare a dispetto dei morti. Per una seconda volta il tema mortuario viene quindi ripreso e subito trattenuto», V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit. p. 356. E cfr. V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, p. 174.

Sotto i miei occhi portata dalla corsa
 la costa va formandosi immutata
 da sempre e non la muta il mio rumore
 né, più fondo, quel repentino vento che la turba
 e alla prossima svolta, forse, finirà.
 E io potrò per ciò che muta disperarmi
 portare attorno il capo bruciante di dolore...
 (*Ancora sulla strada di Zenna*)

d) In *Appuntamento a ora insolita* i primi puntini segnalano la sospensione del ragionamento interiore, che viene completato dalla battuta dell'interlocutrice, la gioia personificata che prende parola e ci fa sentire la sua voce:

La città – mi dico – dove l'ombra
 quasi più deliziosa è della luce
 come sfavilla tutta nuova al mattino...
 «... asciuga il temporale di stanotte» – ride
 la mia gioia tornata accanto a me
 dopo un breve distacco.
 (*Appuntamento a ora insolita*)

Nell'*Opzione* la sospensione si configura ulteriormente come mezzo mimetico del parlato, fungendo da vera pausa discorsiva, sia da un punto di vista del ritmo narrativo sia come segnale grafico:

la scrittura riproduce il tono e il ritmo del parlato, il racconto gestisce i discorsi diretti e indiretti, fondendoli talora in un flusso indistinto. Ne deriva che l'effetto stilistico è quello del dialogo riportato, senza nessi sintattici, senza segnali che indichino grammaticalmente il passaggio di parola.³⁴

Si riportano un paio di passi esemplificativi dalla prosa:

Chissà, magari non mi considera abbastanza importante per il suo lavoro, mentre lui... Te lo vedi lì seduto sullo sgabello, col busto che vien fuori dalla penombra, come quella volta al mare con l'acqua alla cintola, che a guardarlo di profilo pareva, era un centauro, da supporgli groppa e cosce cavalline sotto il pelo dell'acqua? E la bionda a largirgli, mentre lui le sorride con tutti i denti, non l'acciaio di poco prima, ma le sue più belle acquamarine, concedendo a me che la guardo da dietro nient'altro che le cangianti striature della più e meno bionda biondezza... Già, il cangiante, dall'acciaio all'acqua marina; ma scommetto che ogni tanto

³⁴ L. Neri, *Reticenza e aposiopesi* cit., p. 118.

sprizza incandescenza, l'incandescenza dei gatti o di certi azzurrobiondo bambini...³⁵

Nel brano appena citato, la prima sospensione segnala l'instillarsi di un dubbio nella mente dell'io; la seconda lascia la descrizione sospesa proprio sul dettaglio della capigliatura della «bionda», coinvolgendo il lettore nella sognante distrazione dell'io, che si perde nel suo stesso ricordo; l'ultimo periodo, infine, si apre e si chiude con i puntini, che segnalano un pensiero laterale, la *rêverie* tanto cara a Sereni.

Un altro esempio:

non sarà mica questa settimana che comincia a darmi alla testa – presi vagamente di mira... per una volta al centro dell'attenzione – era quasi il caso di restare per approfondire, per capirci qualcosa di più. Ah l'hai notato, non è solo una mia fantasia... Be', vedremo adesso in quell'altro posto, tanto più che... ricordati sempre che poi con calma ti racconto la cosa di prima, ma sì, di quando ti aspettavo nella hall. (*Op*, p. 725)

In questo brano, invece, i trattini alti rilevano i due piani del pensiero che procedono di pari passo: da una parte il pensiero più meditativo, un dubbio che si insinua («non sarà mica»), dall'altra la descrizione impressionistica che il narratore stava già sviluppando prima di essere interrotto dal rimuginio («– presi vagamente di mira... per una volta al centro dell'attenzione –»). I secondi puntini segnalano il troncamento di un'asserzione da parte di un nuovo pensiero repentino, che viene riferito all'interlocutrice («ricordati sempre»).

Oppure, verso la fine del racconto, i puntini indicano la difficoltà di essere precisi, mimano il pensiero che cerca e non trova subito le parole giuste:

Tutto questo non è accaduto senza creare un po' di confusione e di sconcerto in quelli, più grossolani e più... pratici, più... concreti. (*Op*, p. 735)

La prima parte dell'*Opzione* – prima dell'interruzione in corsivo – termina proprio in una sospensione. L'io narrante, sul punto di lasciare la città, a fiera finita e senza aver portato nulla a compimento, si perde in «un'immaginazione, o meglio un'ipotesi»³⁶ conclusiva, fino al punto in cui è il pensiero stesso a perdersi, lasciando in bilico il discorso:

³⁵ V. Sereni, *L'opzione*, in Id., *Poesie e prose cit.*, p. 720, d'ora in avanti *Op*.

³⁶ È Sereni verso il finale del testo: «Ma prima di arrivare all'aeroporto voglio dirti ancora un'immaginazione, o meglio un'ipotesi che ho fatto a conclusione di questa settimana».

Oppure, in questa stessa città o in un'altra non troppo distante, in questa stessa ora, in questo minuto, qualcuno a nostra totale insaputa, qualcuno già in tensione da giorni, o da anni, irradiandoci in segreto senza volerlo – attirandoci nel suo campo di forze, a quest'ora qualcuno... (*Op*, p. 736)

L'uso della punteggiatura dà, complessivamente, l'idea di un pensiero che si forma man mano, tratto distintivo di un soggetto distratto, deconcentrato, che solo in un secondo momento riaggancia il discorso e si riconnette al presente.

II. Il *ma* come «pausa piena»

L'analisi della sintassi degli *Strumenti umani* evidenzia una modalità discorsiva poco orientata all'argomentazione, per cui le informazioni risultano disposte per giustapposizione e secondo un'organizzazione non gerarchica. Ghidinelli notava come la congiunzione avversativa *ma* sembri «essere stata selezionata da Sereni come il mezzo unico (o quasi) di connessione logico sintattica della “sua” lingua»,³⁷ rivestendo un ruolo strutturante per le poesie e per il libro intero. Per quanto riguarda gli *Strumenti*, l'impiego della congiunzione non si esaurisce sul piano grammaticale, assumendo talvolta la funzione di rilanciare il discorso e di modulare le sequenze intonative.³⁸ Distinzioni analoghe risulterebbero produttive anche per la prosa dell'*Opzione*; tuttavia, in questa sede interessa soprattutto sottolineare il ruolo della particella come segnale di assertività debole e come marca del parlato. È inoltre da osservare che, in relazione a quest'ultimo aspetto, la congiunzione compare quasi sempre in apertura di verso o di periodo, assumendo una funzione prossima a quella di una «pausa piena»,³⁹ e configurandosi dunque come modulatore dialogico: essa segnala l'avvio del discorso, scandisce il ritmo tra gli interlocutori e connette l'enunciato a quello precedente.⁴⁰

³⁷ S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni* cit., p. 160. Lo studioso notava anche l'evidente scarsità nel tessuto linguistico degli *Strumenti umani* di connettivi logici di altro tipo: «soltanto una decina di “dunque”, quattro o cinque casi di “invece” e “perché”, e pochissime altre congiunzioni rompono di rado il dominio quasi assoluto di quel “ma”», p. 160.

³⁸ Cfr. *ivi*. Ghidinelli distingue tre principali funzioni del *ma*: «*ma*» con funzione grammaticale; «*ma*» con funzione intonazionale; «*ma*» con funzione strutturale.

³⁹ In linguistica, si indicano così i fenomeni di esitazione, come «ehm», «uhm», «eh», «mah».

⁴⁰ Si veda lo studio di M. van Donzel e F.J. Van Beinum riguardo i vari tipi di pausa adoperati dai parlanti. In particolare notavano che «these first words in the clause are not really part of the discourse as such, since they often do not express any lexical meaning. In spontaneous discourse, a lot of clauses beginning with 'and' express the transition from the preceding clause to the next rather than a coordination relation. So they are used by the speaker to signal the major transition points, and to plan the content of the continuation of the discourse.», M.E. van Donzel, F.J. van Beinum, *Pausing strategies in discourse in Dutch*. Atti del convegno

a) Qui alcuni esempi del *ma* a inizio frase con funzione propulsiva, di rilancio del discorso dopo una pausa forte:

Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.
Ma i volti i volti non so dire:
(*Via Scarlatti*)

Ti guardo offerta a quel verde
al vivo alito al vento,
ad altro che ignoro e pavento
– e sto nascosto –
e toccasse il mio cuore ne morrei.
Ma lo so troppo bene se sul grido
dei viali mi sporgo,
(*Finestra*)

Folta di nuvole chiare
viene una bella sera e mi bacia
avvinta a me con fresco di colline.
Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.
(*Mille miglia*)

l'illusione cui è succeduta la delusione in termini di gruppo, di riunione, di assemblea falliti è una speranza su cui non si torna, un'esperienza che non si ritenta... *Ma* secca pur sempre, duole pur sempre che uno più giovane di te, un giovanotto, freddamente, razionalmente in due e due quattro ti dimostri che non hai capito niente. (*Op*, p. 715)

e intanto quelli che sono di servizio a quell'ora trattano l'affare, loro sono lì sotto i tuoi occhi che mangiano e ridono o s'annoiano, credi di poter stare tranquillo in loro compagnia, fuori dalla lizza e quello è invece il momento in cui perdi l'affare avendo balordamente disertato sul più bello... *Ma* questo riguarda la tattica, una certa tattica persino involontaria, non essenziale. (*Op*, p. 725)

b) Talvolta a introdurre frasi interrogative o dubitative, quasi destituita ormai la sua funzione avversativa:

Ma che mai voleva col suo sguardo
la bionda e luttuosa passeggera?
(*L'equivoco*)

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?
(*Appuntamento a ora insolita*)

ma in cucina, chi può dirlo?
(*La piet  iniqua*)

Ma lo sai che ci sono dei bei tipi qui. (*Op*, p. 707)

Ma hai visto che roba. (*Op*, p. 719)

Ma questa, mi domando, chi l'ha mandata? (*Op*, p. 728)

c) Spesso il *ma*   seguito (o preceduto) da elementi morfo-sintattici con funzione di segnali discorsivi:

«Ma   giusto [...]»
(*Appuntamento a ora insolita*)

Ma s , quella sfilata di tetti
(*Nel sonno VI*)

Ma certo, alle case dei Sassoni.
(*Nel vero anno zero*)

ma   chiaro, nella hall c'  sempre una grande confusione. (*Op*, p. 716)

Ma s , era scontato. (*Op*, p. 718)

Ma certo, lo so, facevo solo per buttarla in ridere. (*Op*, p. 720)

d) In alcuni casi introduce un imperativo o un'esclamazione:

Ma dimmi una sola parola
e serena sar  l'anima mia
(*Viaggio all'alba*)

Ma venga, a ora tarda, venga un'ora
(*Scoperta dell'odio*)

ma dunque (benedicente, bonario)
ma allora, coraggio!
(*Pantomima terrestre*)

Ma vedi, non so, con Sternheim sar  il lavoro. (*Op*, p. 712)

Ma sta a sentire, il bello viene poi. (*Op*, p. 716)

ma no! Cosa? (*Op*, p. 722)

e) In altri esempi è ancora più chiara la funzione modulativa del discorso, che sostituisce completamente quella morfo-sintattica, fino a divenire pienamente un'interiezione, un segnale discorsivo:

ma va là
(*Una visita in fabbrica IV*)

Mah!
(*Il male d'Africa*)

Macché poverino e poverino, non sto facendo lagne su me stesso. (*Op*, p. 715)

Tanto che l'ultima parola che sentiamo pronunciare a un anonimo personaggio, che si fa portavoce del protagonista seguito nel suo lungo rimuginio e nella sua estenuante procrastinazione, è proprio un dubbioso, disapprovante, rassegnato:

«Mah!» (*Op*, p. 736)

Il *ma* sereniano sembra dunque assumere non solo le funzioni sintatico-ritmico-intonative già individuate,⁴¹ ma anche un ruolo fonosintattico che rispecchia l'andamento di un discorso in presa diretta. La congiunzione avversativa nella lingua sereniana assume, in questo senso, la capacità di modulare il discorso, dal momento che: a) rilancia e riprende il discorso dopo una pausa; b) introduce delle espressioni fraseologiche o frasi idiomatiche, tipiche del parlato; c) anticipa un dubbio, una domanda; d) si riduce talvolta alla componente puramente fonetica, assumendo valore di segnale discorsivo. Tutte queste funzioni generano un'interazione con l'interlocutore – sia esso un personaggio del testo, sia il lettore – scandendo pause, consentendo al pensiero o al discorso di formarsi, interrompersi e riprendere il filo, e permettendo all'interlocutore di sentirsi coinvolto e direttamente chiamato in causa da chi parla.

III. *Correctio* come scandaglio critico

Le *correctiones* sereniane riflettono un atteggiamento esitante, per cui l'affermazione viene subito precisata o rettificata. Gli esempi se-

⁴¹ Cfr. S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni* cit.

guenti mostrano come lo «scandaglio critico»⁴² del poeta nei confronti del reale si realizzi attraverso la specificazione introdotta da una figura retorica.

a) In questi primi esempi la *correctio* introduce un'immagine disattesa appena dopo un'asserzione. Ciò che segue la congiunzione avversativa (o disgiuntiva) risulta essere quello che *davvero* si voleva dire fin dal principio, ciò che importa realmente, ma che può emergere solo antitetivamente e *appena dopo* l'informazione iniziale, corretta e precisata in un secondo momento:

Caldo, *ma* poca voglia di bagnarsi.
(*Di passaggio*)

come quando fuori piove al riparo dall'esistere *o piuttosto*,
fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,
(*Il piatto piange*)

Un solo giorno, *nemmeno*. Poche ore.
(*Di passaggio*)

Alcuni esempi dalla prosa:

Vorrei dirti com'era visto dalla nostra parte, *ma* a un anno e più di distanza non rimane che l'imbarazzo d'esser caduti in spavalderie a buon mercato. (*Op*, p. 713)

a letto è una cosa, *ma* gli affari restano affari. (*Op*, p. 715)

sì sì, capisco, *ma* non sto facendo l'intellettuale. (*Op*, p. 728)

b) Ci sono poi strutture correttive ricorrenti del tipo “non è *x*, ma *y*”:

e *non era* più un lago *ma* un attonito
specchio di me, una lacuna del cuore.
(*Un ritorno*)

non una voce più
ma in corti fremiti in onde sempre più lente
(*Una visita in fabbrica*)

c) E del tipo “(ma) non è *x*, è *y*”, in cui la contrapposizione è più forte e l'associazione (o meglio, la disgiunzione) che si stabilisce è arbitraria

⁴² *Ivi*, p. 163.

e fortemente soggettiva. La prima parte della struttura sintattica (“ma non è x”) ha funzione di smentita e correzione da parte del soggetto rispetto a un giudizio che attribuisce preventivamente a chi legge o di cui l’io si è già pentito. Sembra così che chi parla anticipi una valutazione o una recriminazione da parte di chi ascolta (o da sé stesso), giustificandosi avvedutamente. La parte affermativa è invece una presa di posizione più netta, che arriva però solamente dopo un tentennamento:

*Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera è un'estate
(Ancora sulla strada di Zenna)*

*Ma non è offesa, è strazio.
(Un incubo)*

*«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,
la si porta come una ferita
per le strade abbaglianti.
(Appuntamento a ora insolita)*

Nella prosa questa struttura si ripresenta in modo simile, ma la correzione avviene sempre all’interno di un dialogo:

non è che io lamenti l'eclisse dell'eroe in quest'uomo gioviale che nell'esporti le sue idee ripete sillabandola comicamente due volte la frase essenziale che gli preme di mettersi in luce [...] non è assolutamente questo, è la mia mortificazione di non avere altro da spartire con lui. (Op, p. 713)

Non è che qualche volta manchi di darsi un po' di arie, oh no, non antipaticamente in fondo, è abbastanza bravo. (Op, p. 720)

questa non è una stanza, è una camera a gas. (Op, p. 722)

IV. Litote: affermare attraverso la negazione

La figura della litote compartecipa all’esito stilistico di una scrittura mai immediatamente risolutiva. Tuttavia Sereni non rinuncia ad avere una presa sul reale, ma esercita continuamente la sua capacità di messa in discussione, di valutazione critica delle cose, che non sono mai date come certe ma vengono continuamente scandagliate, riformulate, ridefinite. In questo senso, quando una soggettività così esitante deve affermare qualcosa in maniera netta e ineccepibile fa ricorso alla litote, che attraverso la negazione del contrario consente di ottenere un potenziamento di ciò che si vuole asserire e allo stesso tempo lo stempera

con il suo opposto.⁴³ La litote negli esempi di Sereni ha una duplice funzione: da un lato si inserisce tra gli elementi linguistici che mimano il parlato, conferendo quel tono ironico e distaccato che attraversa tutta *L'opzione* e molte poesie degli *Strumenti*; dall'altro la perifrasi consente di ottenere un certo grado di assertività non frontale proprio grazie alla negazione del contrario.

a) Si vedano alcuni esempi a confronto in cui l'uso della figura avvicina la lingua al parlato:

Non tanto banali quei segni
(*Nella neve*)

e ancora per anni e poi anni ben sapendo che *non*
più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.
(*Una visita in fabbrica*)

b) In un caso la definizione viene data per esclusione, se non propriamente per negazione, con effetto simile:

più sibilo che grido
(*Una visita in fabbrica* I)

c) In questo esempio invece la negazione del contrario ha davvero funzione di rivendicazione, affermazione, aumentata dal tono e dal contenuto di rabbia:

[...] nell'esatto
modo mio di *non dovuto*
amore e dissipato, gente, vi brucerò.
(*Scoperta dell'odio*)

d) Molto frequenti nel racconto sono espressioni proprie del parlato come “non molto x” e soprattutto l'uso eufemico della litote:

da *non molto* distante arrivava la sghignazzata metallica. (*Op*, p. 712)

e questa città dove fino a *non molto* tempo fa c'erano ancora rovine. (*Op*, p. 721)

un'idea, *non molto* precisa. (*Op*, p. 724)

⁴³ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* [1949], Bologna, il Mulino, 1969, p. 121.

Spesso ricorre nell'*Opzione* una struttura assimilabile alla litote come "nient'altro che", la quale sottolinea attraverso la negazione l'unicità e la specificità dell'oggetto che viene affermato attraverso l'esclusione di tutto ciò che esso non è. Anche questi esempi confermano, da un lato, un chiaro tendere al parlato e, dall'altro, una capacità assertiva che si manifesta soltanto all'interno di strutture perifrastiche:

concedendo a me che la guardo da dietro *nient'altro che* le cangianti striature della più e meno bionda biondezza... (*Op*, p. 710)

Per loro gli affari sono *nient'altro che* una zona di transito. (*Op*, p. 725)

ma non essendo io, sai cosa intendo, *niente altro che* un editorial-letterato. (*Op*, p. 733)

Di frequente con ripresa anaforica:

era uno scherzo, *nient'altro che* uno scherzo vigliacco... (*Op*, p. 727)

«fantascienza, *nient'altro che* fantascienza» (*Op*, p. 730)

bianco *nient'altro che* bianco. (*Op*, p. 733)

Per concludere, come non ricordare che *Gli strumenti umani* si aprono proprio con una perifrasi negativa che «sottolinea l'idea di un'esclusività del dialogo intrattenuto dal soggetto poetante»:⁴⁴

Con *non altri che* te
è il colloquio.
(*Via Scarlatti*)

V. Strutture sintattiche binarie e ternarie

Esiste nella lingua di Sereni un'altra modalità di espressione che va in direzione della perplessità e del monologo interiore. Si tratta di costruzioni linguistiche costituite da due membri con la stessa funzione sintattica e coordinati asindeticamente da una virgola (che talvolta può anche mancare). L'alto tasso di occorrenza del fenomeno conferisce al discorso un andamento incerto, che fatica a imporsi nettamente sulle cose.

a) In alcuni casi il secondo membro specifica e definisce il primo in maniera fortemente connotativa: il primo colon presenta la situazione in modo denotativo, il secondo la interpreta e la ridefinisce con uno

⁴⁴ M. Cattaneo, *Introduzione*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., p. 7.

sguardo soggettivo e secondo criteri arbitrari. Spesso il secondo elemento ha funzione appositiva. Si riportano solo alcuni casi esemplari.

S'abbuia,
è cenere e fumo la via.
(*Via Scarlatti*)

Qui il tarlo nei legni,
una sete che oscena si rinnova
(*Il tempo provvisorio*)

[...] il tuo canto,
il vivo alito [...]
(*Finestra*)

Solitudine, solo orgoglio...
(*Nel sonno VI*)

[...] di case popolari, di un altro
segregato squallore dentro le forme del vuoto.
(*Intervista a un suicida*)

b) Più raramente accade anche il contrario, che il dato obiettivo sia il secondo elemento:

Nel mese a me più avverso, di novembre
(*Al distributore*)

Sangue a chiazze sui prati,
non ancora oleandri dalla parte del mare.
(*Di passaggio*)

L'elemento che si ripete rappresenterebbe così ciò che davvero il poeta percepisce, che davvero vuole rappresentare, che riprende, amplia e completa la realtà definita dal primo sintagma in modo impersonale. Che, nel primo esempio, la *via* si sia *oscurata* è un fatto oggettivo; che invece sia *cenere e fumo* è dato da un'interpretazione del soggetto, che attraverso la similitudine ridefinisce la prima asserzione. Allo stesso modo *il tarlo nei legni* diviene *una sete che si rinnova*, il *canto* viene percepito come *vivo alito*, eccetera.

c) In altri esempi la carica soggettivante non è così forte, o perlomeno non sorprendente come nei casi precedenti. Qui la funzione del secondo *colon* è più semplicemente di esplicitazione/apposizione e ampliamento del primo. In molti casi, inoltre, il secondo elemento è

espanso, rispetto al primo, da un sintagma aggettivale o preposizionale:

[...] uno senza volto, una figura plumbea.
(*Un sogno*)

radici putrefatte, melma nera.
(*Quei bambini che giocano*)

Dice che è carità pelosa, di presagio
del mio prossimo ghiaccio, [...]
(*Il muro*)

d) In casi simili, la funzione del secondo membro è più di intensificazione del primo:

e spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
(*Le sei del mattino*)

[...] di che inviti si cerchia
che lusinghe
(*Una visita in fabbrica II*)

[...] nell'ordine
chiuso, coatto,
(*Nel sonno I*)

posso ancora riprendermi, stravincere.
(*La poesia è una passione?*)

Sempre tra questi esempi è frequente che si ripetano, oltre le funzioni sintattiche, anche elementi lessicali: «in questi casi c'è talvolta una sorta di anticipo emotivo sul “tema”»: ⁴⁵

Voldomino, volto di Dio.⁴⁶
(*Viaggio all'alba*)

è un'estate,
l'estate dei miei anni.
(*Ancora sulla strada di Zenna*)

⁴⁵ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], in Id., *Per Vittorio Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 107. In generale si rimanda a Mengaldo per approfondire l'uso della ripetizione negli *Strumenti umani*.

⁴⁶ Qui con la figura dell'*interpretatio nominis*, cfr. *ivi*, p. 109.

[...] di pazienza
 dell'occhiuta pazienza di addentrarsi
 a fondo [...]
(Una visita in fabbrica V)

e) Molti altri esempi si configurano come dittologie enumerative: i due elementi costituiscono cioè un breve elenco, una coppia coordinata per asindeto che tiene legati i due elementi:

[...] E si fa strada sul filo
 cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
 alla città selvosa:
(Una visita in fabbrica V)

io lo seguo, sono nella sua ombra.
(Il grande amico)

Mi prendono da parte, mi catechizzano:
(La piet  ingiusta)

f) Infine si registrano diverse coppie sinonimiche, che seguono l'andamento di un discorso incerto e che preferisce alla precisione e alla densit  di un'unica asserzione la diluizione in due *cola* simili:

ha chiamato a perdifiato, a vuoto
(Comunicazione interrotta)

malchiusa era la porta
 appena accostato il battente.
(Le sei del mattino)

[...] andati non lontano spostati
 non di molto [...]
(Il piatto piange)

g) Negli *Strumenti umani* si notano, con meno occorrenze, ma pur sempre notevoli, organizzazioni ternarie con funzioni simili a quelle che si sono viste, seppur pi  fluide. Riguardo a ci  Girardi giunge a delle considerazioni molto simili alle nostre, in materia di dispersione di assertivit  e significazione:

Ora, queste arciparole o arcifrası [le strutture ternarie] testimoniano non la potenza della parola poetica ma la sua insufficienza. Tentano di dire qualcosa di non dicibile col vocabolario e con la sintassi comune,

si aggregano per indicare quello che non saprebbero dire da sole. Parrebbero insomma il perfetto contrario della Parola che da sola afferra tutto.⁴⁷

Si riportano gli esempi più interessanti:

Lampi di caldo, presagi,
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma.
(La repubblica)

O fuoco che ora tu sei
dileguante, o ceneri confuse
di campagna che annotta e si sfa,
o strido che sgretola l'aria
e insieme divide il mio cuore
(Viaggio di andata e ritorno)

stracci di luce, smorti volti, perse
lampàre che un attimo ravviva
(Gli squali)

Che tempi – mormori – sempre più confusi
che trambusto di scafi e di motori
che assortita fauna sul mare.
(Gli amici)

s'inteneriva, acquistava altro senso, ritornava
altrimenti violenta.
(La poesia è una passione?)

Anche in climax ascendente:

Ma la forma l'immagine il sembiante
(Appuntamento a ora insolita)

con la sua vampa di dispetto di bocciato
di espulso dal futuro
(La pietà ingiusta)

E l'aria invade anche ora
artiglia l'anima sfonda la vita
(Paura)

⁴⁷ A. Girardi, *Sintassi e metrica negli «Strumenti umani»*, in, Vittorio Sereni, *un altro compleanno*. Atti del convegno di Milano, 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 178.

Osservare tutti gli esempi dall'*Opzione* sarebbe troppo dispendioso, ma basterà riportare un paio di brani per accorgersi che l'andamento binario è una costante anche della prosa. Anzi, in questo caso il movimento incerto segue ulteriormente il processo in divenire del discorso interiore, e si delinea come cifra stilistica del parlato. Il primo testo è tratto dall'inizio del racconto:

La voce *bassa, incalzante* (1): *le bistrot, là on est tout à fait bien* (2), *spesa moderata, cucina [ottima (3), genuina (4)], posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico* (5). La voce *insinuante, esortante* (6) a un piacere proibito e *sottile, incomprensibile ai più* (7). La premura d'un cameriere di classe. *Tenero, occhi persino dolorosi* (8) dietro gli occhiali. Sicché poi, dopo che *ci ha ben consigliato* sui cibi, *tanto bene* (9) che al primo boccone di ogni portata tutti guardano con approvazione e gratitudine a lui [...]. Fatto sta che è *scomparso, sparito all'angolo della strada* (10) senza che il grosso se ne sia accorto. (*Op*, p. 707)

Gli esempi 1 e 3 sono enumerazioni binarie; i casi 2, 4, 5, 8 sono estensioni e specificazioni del primo elemento, il 9 con ripresa del lessema; il 6, 7 e 10 rappresentano invece coppie sinonimiche.

Si veda un altro estratto dall'*Opzione*, poco più avanti:

Come se non avesse altro compito o altra mira che questa: *mandarci a spasso, alla spicciolata*, (1) *a coppie lungo il fiume, a quest'ora* (2), *bella sera, limpida* (3), i ponti bene in vista, quel grattacielo fiammeggiante sull'altra riva dove non sono mai stato, il profilo netto delle case, la cattedrale, le antenne col fiocchetto di luce intermittente in cima, *visibilità perfetta, celeste* (4). (*Op*, p. 708)

Nell'esempio 1 il secondo *colon* specifica il primo; nel 2 i complementi hanno funzione diversa – il primo è di modo, il secondo di tempo – ma l'effetto è assimilabile a quello dei casi di enumerazione; infine 3 e 4 rappresentano delle coppie sinonimiche.

Più frequente ancora, nella prosa, sono le accumulazioni, spesso ternarie, elenchi che mandano avanti la narrazione spesso a scapito dell'azione verbale:

I più bei nomi che sfilano, tutti, all'ultimo giorno, *un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza ad andarsene* (1), questa sfilata dell'ultima ora, in questo sole *inatteso* già dalle vetrate, *invadente, che aggiunge [caldo a caldo (2) soffoco a soffoco (3)... da uno stand all'altro da un padiglione all'altro (4), a passo di carica, tornando sui propri passi, a passi indolenti (5) – e a poco a poco il nodo che si scioglie, la tensione che si allenta, il mare anonimo che mescola e copre tutto (6), quelli che la sanno lunga o credono di saperla, quelli che frain-*

tendono (7), e poi *i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione* (8) che quella dei *piccoli minimi oscuri* (9) affari, perfettamente ciechi nei punti nevralgici del gioco e *nondimeno coinvolti, portoghesi e spagnoli* (10) che respirano nell'ultimo sentore di vecchia europa un illusorio vento di libertà, *tutti, tutti coperti dal mare* (11) di folla *del Centro europa, dei vivi che potrebbero anche non essere nati* (12), *le carni rosee, le epidermidi lattescenti, le pupille mansuete di bestiole boschive facili all'allarme* (13)... (Op, pp. 730-731)

I tipi rappresentati da 1 e 5 costituiscono una climax ascendente; negli esempi 3 e 11 il secondo membro è una aggiunta soggettiva del primo; il 2, il 5 (con tripla ripetizione di *passo/i*), l'8, il 9 (con ripresa dei termini dell'8) e il 13 costituiscono dei *tricola* enumerativi, elencativi; il 4 e il 7 sono un *dicolon* giustappositivo. La funzione di specificazione è propria dei casi 10 e 11 (con ripresa del sintagma e anticipazione del "tema").

Tutta questa modalità "diluita" di affermare stempera la forza assertiva che un'unica sentenza potrebbe rappresentare, rendendo l'intero discorso vacillante e inconcludente e l'intonazione continuamente sospesa.

VI. Frase nominale come stadio pre-verbale del discorso

Sereni conduce e accompagna il lettore nei suoi ragionamenti, nell'evolversi progressivo del pensiero, tra ricognizioni, contraddizioni, apparizioni. La prevalenza della paratassi indica già di per sé un tipo di discorso che procede per accostamenti e giustapposizioni, che rinuncia il più delle volte a ordinare gerarchicamente le informazioni. Importa ora analizzare l'uso diffuso della sintassi nominale per sottrarre forza all'argomentazione e per avvicinarsi ai modi del parlato. Il costruito era già presente in *Frontiera*, dove Mengaldo notava un «uso spinto, abrupto e brachilogico, della sintassi nominale» spesso «in dissonanza con frasi verbali a esse immediatamente coordinate, anche asindeticamente». ⁴⁸ Tale caratteristica non era, del resto, una novità sereniana: anzi si conformava, dal punto di vista della poesia, alla *koinè* ermetica ancora molto influente; e dal punto di vista della prosa si afferma come stilema diffusissimo in tutta la narrativa novecentesca italiana. ⁴⁹ Negli *Strumenti umani*, tuttavia, la frase nominale viene adoperata in misura tale da assumere delle funzionalità specifiche, che la rendono una peculiarità sereniana. Tomasin, tra le varie funzioni della frase nominale in Sereni, ha proposto come «movente stilistico»

⁴⁸ P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 140.

⁴⁹ Cfr. L. Tomasin, *Una costante sereniana*, in «Lingua e Stile», 40, dicembre 2005, p. 235.

la propensione, sempre più marcata [...], a riprodurre modi sintattici tipici del parlato, o meglio di quella prosa intrisa di parlato in cui non a caso, direi, lo stesso Sereni si cimenta, ad esempio nell'*Opzione*, nel *Sabato tedesco* o nella *Pietà ingiusta*.⁵⁰

I sintagmi nominali ricorrono con frequenza e imprimono al discorso un andamento sostenuto, in cui il quadro si delinea senza intercessioni argomentative e senza che i verbi generino un'azione o una progressione.

a) Il risultato di questo tipo di espressione è che le immagini si concretizzano direttamente, cristallizzandosi sulla pagina ora come descrizioni "sovrimprese", quasi epigrammatiche perché efficacemente rappresentative, eppure recanti la stessa reticenza che si è finora vista:

Lietamente nell'aria di settembre *più sibilo che grido*
lontanissima una sirena di fabbrica.
(*Una visita in fabbrica* I)

Nell'aria amara e vuota una larva del suono
delle sirene spente, *non una voce più*
ma in corti fremiti in onde sempre più lente
un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica.
(*Una visita in fabbrica* I)

Chiusi in un ordine, compassati e svelti,
relegati a un filo di benessere
senza perdere un colpo – e su tutto implacabile
e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala.
(*Una visita in fabbrica* I)

Come, in particolare, nella poesia *Di passaggio*, quasi interamente nominale:

Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
Una luce mai vista.
Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
Sangue a chiazze sui prati,
non ancora oleandri dalla parte del mare.
Caldo, ma poca voglia di bagnarsi.
Ventilata domenica tirrena.
Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella vivida e ferma
nullità di un ricordo?
(*Di passaggio*)

⁵⁰ *Ivi*, p. 244.

b) Ora, invece, la sintassi nominale informa un discorso esplicitamente parlato, riportato, spesso introdotto da frasi o pronomi e aggettivi esclamativi:

e che bel sole sul viaggio e a sciami
bimbetti, moretti sempre più neri
di stazione in stazione
già con tutta alle spalle l'Algeria.
(*Il male d'Africa*)

«Chiacchiere
nel vento tenebroso, religione
della morte: gli anni che passano
tali e quali, la collina che riavvampa in autunno,
i campanili
assolati imperterriti,
pietrificate ossa di morti, le nostre
radici troppo simili, da troppo
per non dolersi insieme, che quel vento
fa gemere...»
(*A un compagno d'infanzia I*)

In questi casi la mancanza dell'azione verbale suggerisce un contesto che viene solo indicato, alluso, e lasciato in sospeso. Inoltre, quando la poesia è costituita solo dalla sintassi nominale si ottiene un effetto di «negatività», per cui «sembra mancare il sigillo di una fissazione definitiva».⁵¹

Ciò che hanno in comune questi impieghi della frase nominale è una sostanziale rinuncia all'organizzazione argomentativa, a un tipo di postura risoluta e concisa. Nel primo caso la nominazione – con funzione prevalentemente descrittiva –, pur dotata di notevole forza icastica, assume i tratti di reticenza e soggettivazione già osservati, in modo che anche l'atto descrittivo si sottragga a qualsiasi atteggiamento prescrittivo o denotativo. Gli esempi del secondo uso mostrano invece un discorso in presa diretta, come se l'autore stesse registrando ciò che ascolta o trascrivendo ciò che vede, trasponendo il proprio sguardo e i propri pensieri senza mediazioni verbali o razionalizzanti.⁵²

⁵¹ *Ivi*, p. 247.

⁵² In maniera analoga funzionano anche le vocazioni, spesso in zona incipitaria. Alcuni esempi: «O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue / tra vibrante avvenire e tempo dissipato / o spenta musica già torreggiante e triste» (da *Una visita in fabbrica I*); «Oh le frotte di maschere giulive / oh le comitive musicanti nei quartieri gentili...» (da *Scoperta dell'odio*); «O azzurra fermezza di occhi di re / di Francia rimasti con gioia in Lombardia...» (da *Al distributore*).

La sintassi nominale domina, del resto e soprattutto, anche la prosa sereniana.⁵³ Si potrebbe dire anzi che *L'opzione* sia una narrazione in cui l'azione – verbale – si rarefa, viene meno. È un racconto, infatti, tutto interiore, che procede per descrizioni, registrazioni di dialoghi e visioni, e non per accadimenti, eventi. L'azione verbale, sottraendosi spesso, non fa che accentuare l'impressione che il narratore stia rinunciando ad agire, sia nei fatti sia nell'argomentazione. Già l'inizio del racconto (osservato poco sopra) mostra una chiara prevalenza di sintassi nominale con funzione descrittiva, che si traduce in elenchi capaci di produrre un effetto caotico, di eccedenza, in una sorta di concitazione ansiosa determinata dalla sovrastimolazione del contesto fieristico:

La voce bassa, incalzante: le bistrot, là on est tout à fait bien, spesa *moderata*, cucina ottima, genuina, posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico. La voce *insinuante, esortante* a un piacere proibito e sottile, incomprensibile ai più. La premura d'un cameriere di classe. Tenero, occhi persino dolorosi dietro gli occhiali.

bella sera, limpida, i ponti bene in vista, quel grattacielo *fiammeggiante* sull'altra riva *dove non sono mai stato* (1), il profilo netto delle case, la cattedrale, le antenne col fiocchetto di luce intermittente in cima, visibilità perfetta, celeste. (*Op*, p. 707)

E più avanti, a metà circa del racconto:

I più bei nomi *che sfilano* (2), tutti, all'ultimo giorno, un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza *ad andarsene* (3), questa sfilata dell'ultima ora, in questo sole inatteso già dalle vetrate, *invadente, che aggiunge* (4) caldo a caldo soffoco a soffoco... da uno stand all'altro da un padiglione all'altro, a passo di carica, *tornando* (5) sui propri passi, a passi indolenti – e a poco a poco il nodo *che si scioglie* (6), la tensione *che si allenta* (7), il mare anonimo *che mescola e copre* tutto, *quelli che la sanno lunga o credono di saperla* (8), *quelli che fraintendono* (9), e poi i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione che quella dei piccoli minimi oscuri affari, perfettamente ciechi nei punti nevralgici del gioco e nondimeno *coinvolti*, portoghesi e spagnoli *che respirano* (10) nell'ultimo sentore di vecchia europa un illusorio vento di libertà, tutti, tutti coperti dal mare di folla del Centro europa, dei vivi *che potrebbero anche non essere nati* (11), le carni rosee, le epidermidi lattescenti, le pupille mansuete di bestiole boschive facili all'allarme... (*Op*, pp. 730-731)

⁵³ Come notava già Tomasin «L'opera di Sereni è costantemente nominale – né solo quella poetica, visto che proprio su questo versante potrebbe aprirsi uno dei molti possibili paralleli fra prosa e verso sereniani», L. Tomasin, *Una costante sereniana* cit., p. 238.

Escluse le forme nominali del verbo (i participi con funzione attributiva *incalzante, insinuante, esortante, fiammeggiante, coinvolti*), i sintagmi verbali qui presenti compaiono principalmente in relative aggettivali (1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11), configurando così un tessuto a netta prevalenza nominale. L'alta concentrazione di sostantivi e attributi, coordinati spesso per asindeto in lunghe, quasi estenuanti enumerazioni, inserisce il lettore nella confusione "babelica" della fiera, piena di input che sembrano non ben metabolizzati da chi li vive, che può solo registrare quello che sta vedendo, riferirlo senza poter rielaborare in modo più complesso le informazioni. Ne deriva un ritmo rapido, la cui scansione viene ulteriormente accelerata dall'eliminazione di virgole e articoli nella ripetizione dei sintagmi («e poi i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione che quella dei piccoli minimi oscuri affari», *Op*, p. 730).

Il soggetto, tanto nei versi quanto nella prosa, sembra lasciarsi investire dalle cose, dalla difficoltà di rappresentare l'esperienza, che ha bisogno di essere metabolizzata e razionalizzata per poter essere discussa. Quando ciò non è possibile, a causa della rapidità degli accadimenti o della complessità dell'argomentazione, resta la facoltà di nominare.⁵⁴

VII. Interrogative dirette e «tensione interpretativa»

Rimane da osservare un ultimo elemento ricorrente nella lingua di Sereni, che dimostra un atteggiamento ruminante, di continua introspezione. L'interrogativa diretta è un tipo di proposizione che si presenta per tutti *Gli strumenti umani* e che caratterizza *L'opzione*, conferendo al discorso un andamento incerto, perscrutante, che si pone domande senza necessariamente trovare risposta. Si distinguono due tipi di interrogativa, uno – che qui interessa meno – rivolto a un'alterità, a qualcuno con cui si vuole instaurare un dialogo e da cui presumibilmente ci si attende una risposta, o perlomeno un'interazione, un contatto; un altro rivolto dall'io a sé stesso, come se il soggetto ragionasse "ad alta voce", facendo entrare il lettore nella propria indagine sulla realtà e sull'esperienza.

Gli strumenti umani sono un libro fortemente interrogativo, dove la domanda, e prevalentemente del tipo che si classificherebbe come "retorico", è spesso in relazione a una delle forme tipiche dell'opera, il monologo interiore o il dialogo con un *alter ego* o un interlocutore provocatorio.⁵⁵

⁵⁴ «Quell'uomo. / Rammenda reti, ritinteggia uno scafo. / Cose che io non so fare. Nominarle appena», da *Fissità (Stella Variabile)*.

⁵⁵ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità* cit., pp 114-115.

La domanda introspettiva testimonia di una certa «tensione interpretativa dell'io nei confronti del mondo esterno»,⁵⁶ che si manifesta in interrogazioni originate da un'analisi attenta di ciò che l'io esperisce, sempre vigile e attraversato dalle istanze del contesto circostante. Solo negli *Strumenti* sono presenti 64 interrogative dirette (per non contare tutte quelle non segnalate dalla punteggiatura, ma introdotte da pronomi interrogativi), che contribuiscono a dare un'intonazione fortemente ascendente alla prosodia, in direzione della non-assertività.

Si propone l'analisi di una lirica che riassume ciò che si è detto finora, *Nella neve*:⁵⁷

Edere? Stelle imperfette? Cuori obliqui?
 Dove portavano, quali messaggi
 accennavano, lievi?
 Non tanto banali quei segni.
 E fosse pure uno zampettio di galline –
 se chiaro cantava l'invito
 di una bava celeste nel giorno fioco.
 Ma già pioveva sulla neve,
 duro si rifaceva il caro enigma.
 Per una traccia certa e confortevole
 sbandavo, tradivo ancora una volta.

Il titolo preannuncia subito l'ambientazione invernale, uno scenario innevato in cui il poeta scorge delle impronte che non riesce a identificare, chiedendosi a cosa possano appartenere (vv. 1-3). La lirica si apre con dei versi che «denotano la curiosità dell'io. Dalle domande del resto traspare già il suo convincimento, poi espresso al verso seguente, che le orme conducano in una direzione precisa e veicolino significati importanti».⁵⁸ Le prime tre domande sono costituite da sintagmi nominali, che restituiscono la rapidità del pensiero, l'esclusione repentina delle opzioni che il ragionamento suggerisce, conducendo alle domande dei vv. 2-3, che implicano già un'interpretazione della direzione (*dove portavano*) e del significato (*quali messaggi accennavano*) dei segni sulla neve. La litote del v. 4 attraverso una sottile ironia colloquiale «accorda ai simboli uno statuto fuori dall'ordinario»⁵⁹ e introduce una frase nominale, che avvicina il tono al parlato. Poi il tono si alza, nella possibilità di un'epifania (vv. 5-7), subito arrestata da un brusco «ma» oppositivo

⁵⁶ L. Lenzi, nota di commento in V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 214.

⁵⁷ Per il commento al testo si veda V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., pp. 31-35.

⁵⁸ *Ivi*, p. 33.

⁵⁹ *Ibidem*.

che introduce due coordinate per asindeto. La prima, la principale (*ma già pioveva sulla neve*), presenta un dato oggettivo, poi esplicitato e interpretato nella coordinata dal soggetto che già dall'inizio prevede, desidera dei segnali nella neve (*duro si rifaceva il caro enigma*). A causa della pioggia e forse per inerzia, il poeta decide di non seguire più le tracce dell'inizio, ma di *sbandare* su quelle più *certe e confortevoli*, cioè di *tradire*: anche in questo caso, dalla descrizione denotativa e contingente della situazione (un cambiamento di percorso) il secondo membro (*tradivo ancora una volta*) esplica in maniera soggettiva la deviazione, che diviene tradimento, forse con riferimento all'evento traumatico dell'8 settembre.⁶⁰ Tutta la poesia si può inscrivere in un monologo interiore, che si costruisce in progressione attraverso domande, esclusioni, contraddizioni, in cui subentrano diversi piani del discorso, appartenenti a un altro livello del pensiero, a un altro tempo persino, e interagiscono con la contingenza.

La stessa postura è assunta dal narratore dell'*Opzione*: in questo caso la differenza tra domanda rivolta a sé stesso o a un interlocutore è più sottile, dal momento che il racconto si presenta come un lungo monologo rivolto a qualcuno. L'interrogazione da parte del protagonista, per quanto retorica, nel racconto ha la funzione di instaurare un legame dialogico, di mettere in ascolto e in contatto l'alterità; allo stesso tempo, la domanda si delinea come un procedimento e un prodotto del pensiero che va facendosi.

Nel seguente estratto l'*editorial-narratore* ha appena ricevuto la proposta editoriale e, indeciso sul da farsi, rivolgendosi all'interlocutrice, ragiona su cosa sia meglio fare, se ci siano dei sotterfugi, dei *bluff*, su quale sia la strategia da adoperare:

Tu che cosa avresti fatto al mio posto? E perché il nostro mentore – qui sta il punto – si è così gentilmente interposto? Per simpatia, pura simpatia, come lui dice? Supponiamo che sia così; ma in tal caso, bisognerà pure ammettere che a Guglielmo il libro non interessa. (*Op*, p. 719)

Le domande sono chiaramente di carattere retorico, dal momento che chi parla si risponde da solo, scandaglia in maniera autonoma le possibilità interpretative. E di seguito:

⁶⁰ «*tradivo ancora una volta*: a indicare la reiterazione di un comportamento errato, ma potrebbe anche esserci precisa allusione al tradimento dell'8 settembre vissuto da Sereni nell'inazione ovattata del viaggio di ritorno in patria dalla prigionia di guerra (cfr. *L'otto settembre*, *Diario d'Algeria*). Si noti inoltre che il '48 cui il testo risale è l'anno delle prime elezioni politiche repubblicane; un momento cardinale della storia italiana intorno al quale vengono a coagularsi nel libro le ferite belliche di Sereni (cfr. *Nel sonno*)», M. Cattaneo, nota di commento in V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., p. 35.

Questa sarebbe almeno una buona ragione – su quante? – di lasciarlo perdere a nostra volta. Diciamo: una indicazione utile alla mia scarsa competenza nel «genere». Oppure il lussemburghese è stufo di Guglielmo e vuole entrare in rapporto con noi preconstituendosi un merito, un motivo di gratitudine? Altra ipotesi: [...]. Altra ipotesi e ultima, per ora: [...]. (*Op*, p. 719)

Il soggetto si chiede per quale ragione l'editore, Guglielmo, gli abbia proposto l'affare con il romanzo dell'«olandese», scandagliando tutte le opzioni che man mano gli vengono in mente, senza potersi mai dare una risposta definitiva o soddisfacente:

Già, dimenticavo di dirti che il lussemburghese si è raccomandato vivamente di non fare il suo nome all'olandese... Ma come si spiega allora che l'olandese trova del tutto naturale che io vada da lui con l'aria di sapere non di cosa esattamente si tratta ma che si tratta d'una cosa importante? La sola cosa importante della Fiera... (*Op*, p. 719)

Il rimuginio viene interrotto da una nuova interazione tra il narratore e l'interlocutrice, a cui viene chiesto un parere, ma di cui non sentiamo la risposta. In questo modo si evidenzia ancora una volta la retoricità della domanda, funzionale esclusivamente a un ragionamento autonomo, che non attende realmente un confronto o un'opinione:

eh? Cosa ne dici? Ma allora... l'altra sera, la sera del bistrot, da che cosa voleva sviarci il lussemburghese mandandoci a spasso sul fiume? Era un caso? Sì? No? Si potrebbe congetturare altrimenti, dopo tutto... (*Op*, p. 719)

Il ragionamento si interrompe nuovamente in un'inconcludenza, nello stesso dubbio che aveva dato avvio al discorso, e finisce in una sospensione, del giudizio e del pensiero.

Incertezza e esitazione da una parte, effetto di simultaneità tra scrittura e pensiero dall'altra, sono le caratteristiche che si sono riscontrate in questo studio, e che costituiscono le peculiarità del discorso interiore. Rileggendo *Gli strumenti umani* e *L'opzione* con i filtri che si sono delineati, si rileva, per dirlo con parole di Sereni stesso, il «sintomo di incompletezza, di non adeguata attitudine a vivere pienamente»,⁶¹ riflesso in un'enunciazione cauta, che non si sbilancia quasi mai in prescrizioni, definizioni, e se lo fa lo fa con fatica, coinvolgendoci nel suo processo cognitivo, tra rimuginazioni, dubbi, sforzi di precisazione:

⁶¹ V. Sereni, *Autoritratto*, in Id., *Poesie e prose* cit., p. 670.

Sereni non formula quasi mai in modo assertivo le proprie conclusioni etiche ma quasi sempre la sua poesia è composta in modo da creare una tensione o oscillazione etica nel lettore.⁶²

Il lettore, infatti, vive insieme a Sereni la tensione, la difficoltà di enunciazione, e lo segue nella sua esplorazione critica, nella sua indagine del reale, approssimandosi davvero alla «sua idea di poesia, non già come realizzazione appagante, una volta per tutte, di un'intuizione di partenza, bensì, fenomenologicamente, come approssimazione a una realtà che muta via via che muta, nel tempo, la realtà intuita e il punto di vista di chi la vive».⁶³ Aver posto a confronto le tendenze stilistiche delle due opere ha evidenziato una sostanziale sintonia tra le scritture: la lingua di Sereni, sia in narrativa che in poesia, manifesta un costante atteggiamento critico nei confronti della realtà, orientato all'interrogazione e alla messa in discussione di verità e ideologie precostituite. In questo senso «il suo rifiuto di creare assiologie a dominante fissa, la sua diffidenza verso le teorizzazioni, la sua tendenza a sovrapporre immagini e motivi» costituiscono «le condizioni che hanno permesso e alimentato la sua tensione verso la trasparenza, l'integrazione e la condivisione, verso un'umanità libera e disalienata».⁶⁴

L'analisi condotta, nello specifico, ha mostrato che in Sereni l'apospesi suggerisce una predisposizione alla sospensione e all'interruzione del discorso; le assidue *correctiones* e l'alta frequenza dei «ma» indicano una postura tanto critica quanto indecisa; le figure di litote partecipano all'esito di una scrittura mai immediatamente risolutiva, eppure intenzionata ad avere presa sul reale. La presenza, poi, di frequenti frasi nominali che danno l'impressione di una rinuncia all'argomentazione, insieme al basso tasso di nessi logico-sintattici, sostituiti quasi del tutto dalla congiunzione avversativa, concorre alla formazione di una lingua che riflette una personalità in perpetua messa in discussione, incapace di aderire a verità monolitiche, o forse semplicemente non interessata a esse. Tutti questi elementi orientano un discorso che difficilmente riesce a giungere al punto e che, piuttosto, impiega le proprie energie in uno sforzo critico mai pienamente soddisfatto, ma costantemente ricercato e desiderato, anche a costo di tornare su sé stesso, di ripetersi e di perdere incisività. Ne consegue una scrittura che, si può dire, giunge «fuori tempo»: ogni volta che compare una volontà di definizio-

⁶² F. Fortini, *Montale e i poeti dell'esistenzialismo storico*, in Id., *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 184.

⁶³ D. Isella, *Da natura a emozione e da emozione a natura*, in *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni*, a cura di D. Isella e B. Colli, Luino, Comune di Luino, 2002, p. IX.

⁶⁴ F. Diaco, «*Che in sé le altre include e le fa splendide*»: *Appunti sulla gioia in Sereni*, in «l'Ulisse», 22, 2019, p. 170.

ne si aggrega subito un altro elemento, che diluisce la carica assertiva dell'enunciazione; quando sembra affermarsi una constatazione arriva una *correctio* a precisare quanto appena detto; le litoti stemperano l'incisività attraverso la negazione del contrario; le frequenti domande rimandano, o mettono in secondo piano, la risolutezza di una risposta, conferendo ai testi un carattere dubitativo, incessantemente interrogativo; il pensiero, il ragionamento, lo scandaglio, infine, ogniqualvolta tentino di affermarsi rimangono sospesi, anche nella punteggiatura. Lo stile sereniano, sommariamente, introietta l'essere costitutivamente *in ritardo* e lo riflette nella titubanza, nel frammentarsi dell'enunciazione.

Mengaldo, ricordando il poeta e l'amico, diceva che in Sereni «i fatti, e dunque la vita, avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa»: ⁶⁵ e allora se esistono corrispondenze formali così evidenti e delineabili, questo è possibile perché la poesia di Sereni «nasce a stretto contatto coi fatti e coi fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminanti». ⁶⁶ Le convergenze di scrittura che sono emerse da questo studio riflettono la straordinaria aderenza da parte di Vittorio Sereni alla complessità dell'esperienza, di cui ha saputo rendere conto in tutte le sue sfaccettature, non evitando i traumi che ne fanno parte, ma assumendoli, nell'attraversarli, all'interno della propria lingua. La fedeltà al reale, la volontà di comprenderlo appieno senza mai approdare a punti di cognizione definitivi, costituiscono l'atteggiamento comune del Sereni *scrittore, autore*, che, quando giunge, se giunge, a momenti di tanto auspicata «trasparenza» lo fa «sempre in una prospettiva *dal basso*, di chi non s'identifica con verità prefabbricate», ⁶⁷ e non smette di chiedersi, interrogarsi, di mettere in discussione sé e il mondo.

⁶⁵ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni* cit., p. 20, corsivo del testo.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ L. Lenzini, *L'incrinatura*, in Id., *Verso la trasparenza*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 73, corsivo del testo.