

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

«IN QUESTO MEZZO SONNO»: TEMI E IMMAGINI NELL'OPERA DI VITTORIO SERENI

Virginia di Martino

---

## Abstracts

Il presente studio offre una panoramica dei temi e delle immagini ricorrenti nell'opera di Vittorio Sereni, sempre impegnato, attraverso le varie raccolte, in un dialogo con il passato e insieme con il presente; intento a sperimentare senza tradire la propria voce, a fare i conti con la Storia del suo secolo e con quella sua personale. Accanto alla scrittura in versi si colloca quella in prosa, che ne riprende spunti e temi privati e civili, e quella critica, legata all'attività di editore presso la Mondadori: è in questa veste che Sereni cerca di rinnovare il panorama culturale del secondo Novecento.

The present study offers an overview of recurring themes and images in the work of Vittorio Sereni. Through the various poetic collections, he tries to dialogue with the past and with the present, to experiment without betraying his own voice, talking about the history of his century and his personal history. Next to writing in verse there is the prose, which incorporates both private and civil themes, and critical writing, linked to the publishing activity of Mondadori: here Sereni tries to renew the cultural panorama of the late twentieth century.

---

## Parole chiave

Sereni, poesia, memoria, editoria, poetry, memory, editorial activity

---

## Contatti

virginia.dimartino@unina.it

---

In «Dovuto» a Sereni, breve e denso intervento di apertura del volume *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni* (Venezia, Marsilio, 2017, 362 pp.), Giancarlo Quiriconi, che ne è il curatore, individua subito i due poli entro cui si muove la ricerca del poeta di Luino: «materia e spirito, il sogno soggettivo e il rapporto con gli eventi, le ragioni dell'arte e quelle della vita: "autonomia" ed "eteronomia", o, con lessico d'autore, "questo" e "altro"» (p. 10). Procedendo ad una veloce carrellata, da *Frontiera* (1941) a *Stella variabile* (1979), Quiriconi traccia con rapide e sicure pennellate il quadro di «sospensione e ostinazione» (p. 11) della poesia sereniana, che per un verso si apre al proprio tempo interrogandolo e mettendolo sotto accusa, per l'altro resta ancorata a un passato mai del tutto passato, fatto di «fantasmi della mente» (p. 12) e morti invitati a colloquio. Il ricco volume, frutto del convegno di studi tenuto a Chieti nel 2013, in occasione del centenario della nascita di Vittorio Sereni, e strutturato in tre sezioni (dedicate a riflessioni su *La poesia, Poesia e prosa, Il poeta e gli altri*) rende ragione, nota ancora Quiriconi, del «parco ma ininterrotto interrogare e interrogarsi», dell'«appassionato disamore per il proprio tempo», dell'«intensa ma discreta e non urlata sperimentazione» che portano la scrittura di Sereni ad assumere «un posto di primaria importanza nella cultura del secondo Novecento» (p. 12).

La sezione su *La poesia* si apre con un saggio di Giorgio Baroni («Custode non di anni ma di attimi») che pone l'accento sulla cruciale – lo riveleranno anche interventi successivi – tematica del tempo nelle quattro raccolte poetiche sereniane. Partendo dalla distinzione tra *tempus* e *coelum*, e privilegiando il primo termine come campo di indagine, lo studioso passa in rassegna molti dei versi in cui si colgono i segnali di «precis[i] riferiment[i] temporal[i]» (p. 15): dallo stesso titolo *Inverno*, che apre *Frontiera*, all'«estate» su cui

si chiude *Stella variabile*, ultima parola dell'ultima lirica, si incontrano, tra l'altro, *Concerto in giardino* (in cui «la scansione del tempo è collegata al cadere delle gocce», p. 15) o *Memoria d'America*, «costruita sulla contrapposizione fra ieri e adesso» (p. 16) ed aperta a suggestioni provenienti dalla seconda stagione ungarettiana (in particolare da *Lago luna alba notte*). Una feconda convergenza «fra *coelum* e *tempus*» (p. 18) si trova in liriche quali *Nebbia*, *Ritorno*, *Temporale a Salsomaggiore* e *Azalee nella pioggia*; mentre in *Piazza* o in *Alla giovinezza* l'indicazione temporale (una sera o una stagione) diventa occasione, per il poeta, «di prendere atto del trascorrere dell'età» (p. 19). Baroni sottolinea che la ricerca sereniana è volta a dare ragione di «un diverso modo di avvertire il trascorrere del tempo» (p. 20): e, a questo proposito, non si può non pensare, accanto al Saba di *Distacco*, a Montale e alla ricerca degli «attimi» «che contano, ovvero quelli dell'incendio e non dell'irrelevanza» (p. 21). D'altra parte, focalizzarsi sull'istante più che sugli «anni» può indicare anche la «rinuncia all'epica» (p. 21) e l'opzione per ciò che è minimo, transeunte ma «veramente merita di essere custodito» (p. 21).

Accanto al tema del tempo, particolare attenzione merita quello dello spazio, anzi degli spazi che costituiscono la geografia sereniana, sempre, come annotava Quiriconi introducendoci al libro, contemporaneamente «geografia dell'anima» (p. 10) e concreta mappa dei luoghi abitati nel presente o nel passato. È in questo duplice senso che viene indagata *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia* nella dettagliata ricognizione di Martina Di Nardo. Passando dagli anni Quaranta di *Frontiera* alla fine dei Settanta con *Stella variabile*, assistiamo ad un mutamento, da parte del poeta, nel considerare l'Europa: nella prima silloge essa «è proprio quell'altrove» «tangibile, vicino, fisicamente presente» (p. 25) che Sereni può percepire nella natia Luino. «Il tropo dell'Europa in *Frontiera* assorbe e incarna la dicotomia dialettica tra appartenenza e non appartenenza» (p. 25), tra lo slancio verso un altrove, libero e civile, a portata di mano, e la consapevolezza di un «problematico [...] rapportarsi con il mondo esterno» (p. 25). Questa duplicità di percezione si può ben cogliere in due liriche, *Concerto in giardino* e *Inverno a Luino*, emblemi, la prima, di un'apertura dell'orizzonte luinese, dilatato «a inglobare in sé lo stesso topos europeo» (p. 27), e la seconda di una chiusura di quello stesso orizzonte nel rifiuto del contatto con ciò che è esterno e caotico. Acute sono le osservazioni della studiosa sugli echi montaliani presenti in Sereni, bloccato, come *Arsenio*, in un «delirio di immobilità» che non impedisce il «tentativo di sfuggire all'esiziale accerchiamento epocale attraverso la trasmigrazione in un altrove trasfigurato» (p. 31): è quanto viene espresso, ad esempio, in *Strada di Zenna*. In *Diario di Algeria* l'Europa è l'orizzonte perduto e non più recuperabile (e contemporaneamente dislocato in un futuro remoto, come leggiamo in *Belgrado*) che si carica di simboli luttuosi. «La poesia si fa carico di tutta la tragicità storica di cui la guerra e la prigionia la investono» (p. 35): guerra e prigionia che significano «un'appartenenza forzata (all'esercito oppressore) [...] che cancella d'un colpo ogni vano fantasticare sulle possibilità di pacificanti ma illusorie, *innaturali*, concertazioni paneuropee» (p. 35). Quello dell'Europa diviene, per Sereni *Italiano in Grecia*, un «esile mito» spazzato via dalla Storia «brutale e naturale»: e se il «primo caduto sulla spiaggia normanna» chiede al poeta di «pregare per l'Europa», egli si sottrae, caduto a sua volta «alla guerra e alla pace». Negli *Strumenti umani* c'è il tentativo di ritornare al mito europeo di *Frontiera*: ma è appunto nei versi di *Un ritorno* che è sancita la perdita definitiva del passato e delle sue illusioni, così che all'io lirico non resta che dichiarare il proprio non-amore nei confronti del tempo che gli è dato da vivere. Il tema-Europa torna in primo piano, nota Di Nardo, nel racconto *L'opzione* (1964) e nella prosa *Il sabato tedesco* (1980): Milano e Francoforte sono affratellate dal disvalore e dalla disappartenenza, diventando emblemi dello «scollamento tra il sé e l'altro, tra il qui-luogo dell'io e l'altrove» (p. 46). Il percorso termina con una messa a fuoco su *Stella variabile*: si registra, nell'ultima silloge sereniana, il riferimento a geografie sfocate «in una condizione di post-luogo – oltre che di post-mito –, e soprattutto di post-storia» (p. 50).

Parte da una riflessione su geografia e appartenenza anche Lorenzo Peri («*Le fonti dietro di te*». *Il 'rumore' e altri domini lessicali nella poesia di Sereni*), che analizza le «occorrenze dei lessemi afferenti alla congiuntura 'rumore'-'spazio'» (p. 55), notando che la presenza di un suono o di una voce è sempre accompagnata da un'indicazione spaziale, generalmente sotto l'insegna della lontananza. Ma il rumore, insieme all'indicazione della sua provenienza, apre una dimensione esistenziale e psicologica. In *Frontiera*, ad esempio (*Nebbia*, *Ritorno*, *Temporale a Salsomaggiore*, per citare alcuni titoli tra quelli su cui si sofferma l'indagine) l'avvento di un rumore improvviso assurge a simbolo dell'«irruzione della contingenza storica nella vita umana» (p. 62); così come in *Diario d'Algeria* si gioca «sulle forme della lontananza» (p. 62): i rumori sono percepiti da lontano, come da lontano l'io lirico guarda agli eventi della storia, bloccato nella sua condizione di prigioniero che ha mancato il suo «Appuntamento con la Storia» (p. 63). A partire da *Gli strumenti umani* al tema del rumore si associa il topos del ritorno, come è messo in rilievo nell'analisi dei versi di *Ancora sulla strada di Zenna*: il rumore dell'automobile del poeta, che non turba e non apporta

cambiamenti al paesaggio, indica che «il soggetto sta dalla parte della mutevolezza e quindi della vita, la natura invece dalla parte dell’immutato e dell’immutabile» (p. 69). Analogamente, in *Paura* è «il rombo del treno» a sancire la scoperta della disarmonia tra l’io lirico e lo spazio in cui si trova, e a siglare il «ritorno delusivo» (p. 73) ai luoghi del passato; mentre nei versi, già incontrati, di *Un ritorno* si dichiara la fine delle corrispondenze tra io e mondo, se il paesaggio lacustre a cui si torna diventa, in assenza di accordo col «respiro» («rumore [...] declinato in forma intimistico-analogica», p. 76) del poeta, una «lacuna del cuore» (e come non pensare al «lago del cuore» di montaliana memoria?), segno di uno strappo, di una mancanza che investe anche «il piano della scrittura» (p. 75). Proseguendo nella sua indagine, Peri passa in rassegna le occorrenze relative al campo semantico del ‘rumore’ nelle prime due parti di *Una visita in fabbrica*: si registra qui l’assenza del suono, nel tacere della «sirena» che diventa simbolo «di tutto un “tempo” che ora è “muto”» (p. 80). Sereni riconosce che «il mondo della fabbrica [gli] resta definitivamente negato a causa della propria formazione storico-culturale» (p. 81), e lo affronta come «luogo tipico della crisi gnoseologica del soggetto» (p. 81): questi, però, pur consapevole della «marginalità del linguaggio poetico» (p. 81) continua a verificarne, secondo quanto notato già da Jacomuzzi, tenuta e resistenza nei confronti del mondo.

Se più volte si insiste, nelle indagini che compongono il volume, sugli echi montaliani presenti in Sereni, l’intervento di Uberto Motta si pone da subito sotto l’egida del poeta genovese, con il richiamo alla recensione da questi approntata per *Strumenti umani*, che «abbozza[va] in retrospettiva una valutazione di *Frontiera*» (p. 91). A partire dalla nota di Montale, viene quindi presa in esame la «gentilezza» di *Frontiera* (*La gentilezza di Frontiera. Notazioni linguistiche e stilistiche*). Dopo aver operato una chiara ed esaustiva ricognizione sulle edizioni e sulle varianti strutturali della silloge, l’autore dello studio mette in luce derivazioni leopardiane (relative a lessico o temi), ma anche tracce di Corazzini o Sbarbaro, per soffermarsi poi più approfonditamente su singoli componimenti quali, ad esempio, *Soldati a Urbino* (letto in parallelo con *Arsenio*, senza però dimenticare Ungaretti di cui tuttavia Sereni «non [...] possiede, per temperamento e cultura, la fiducia», p. 108, nella parola e nel ruolo del poeta, palombaro o lupo di mare); o *Piazza*, di cui viene rimarcato che «l’attacco è, insieme, montaliano e pascoliano» (p. 104). L’operazione di Sereni consiste, dunque, nel tentativo di «filtrare la poliglottia montaliana, lucidamente espressionistica, ingentilendola, e cioè riportandola a più fruibili e congeniali misure» (p. 105), non rifiutando il colloquio con autori che si chiamano «Parini, Carducci, Pascoli, D’Annunzio, Gozzano, Cardarelli [...] con cui, reminiscenza dopo reminiscenza, egli dialoga per far sentire la propria voce» (p. 114).

Dedica particolare attenzione alle circostanze storiche Paola Montefoschi, con *La “zolla di zucchero” di Bergson e i “bambini guerrieri”*: a partire da *Concerto in giardino* (datata «giugno 1935, in *Frontiera*) è possibile cogliere un’«atmosfera di attesa dell’evento di apparente impronta ermetica, ma distante da ogni risoluzione di volontaria assenza dalla storia» (p. 117). Come in *Fine dell’infanzia*, negli *Ossi di seppia*, anche nei versi sereniani si sente vibrare «l’attesa di un procelloso evento», ed i bambini che giocano alla guerra diventano allusione alla tragedia che incombe sull’Europa, «rappresentazione profetica di un’imminente catastrofe» (p. 120). Se in *Caffè a Rapallo* e in *Flussi* (ancora nella raccolta montaliana del ’25) i fanciulli-guerrieri «compongono lo stemma frenetico e colorato di una condizione ontologica e di un “male di vivere” universale, senza tempo» (p. 119), i bambini di Sereni – nota la Montefoschi – sono invece vincolati a «un preciso tempo storico» e a «fatti contingenti» (p. 119). Sulla scorta di Benjamin, che coglie lo stretto nesso esistente tra i giochi dei bambini e le condizioni «del popolo e della classe da cui provengono» (p. 119), la studiosa passa in rassegna altre immagini di giochi infantili, viste come «correlativ[i] oggettiv[i]» (p. 120) di una stagione ben precisa di guerra e di lutto. Il tema riaffiora anche nella prosa: in *Lubiana (Gli immediati dintorni)* incontriamo bambini che giocano in una città nemica, e che si guardano tra loro incerti, simboli «dell’uomo, al quale è stata sottratta la giovinezza e che [...] sarà inseguito dai sensi di colpa per una grande occasione civile perduta» (p. 121). I bambini, come il poeta, sono per forza di cose (l’età in un caso, la prigionia nell’altro) esclusi dagli eventi che segnano la Storia, e ne portano, seppur incolpevoli, il senso di inadempienza. L’immagine dei fanciulli, anche nelle successive raccolte, non avrà mai niente di idilliaco e rasserenante: in *Male d’Africa (Strumenti umani)* essi sono «piccoli giudici inesorabili» (p. 124); in *Sarà la noia (Stella variabile)* nell’infanzia viva e presente il poeta scorge addirittura «il bambinetto ebreo» che sfida il proprio carnefice pur con gli occhi già pieni di lacrime; e ancora, sulla danza della figlia tredicenne che accompagna il poeta «sui luoghi del suo primo campo di prigionia» (p. 125) è possibile scorgere «cupa l’ombra dei “bambini guerrieri” di *Concerto in giardino*» (p. 126).

Si sofferma in particolare sulle *Prime (incerte) pietre dell’edificio de Gli strumenti umani* Silvio Ramat, individuando nell’«intimo disagio» (p. 127) che permea i versi della prima sezione il tratto «capace di conferirle unitarietà» (p. 127), in assenza di un unico tema che faccia da motivo conduttore. I sette testi analizzati (*Via Scarlatti, Comunicazione interrotta, Il tempo provvisorio, La repubblica, Viaggio all’alba,*

*Un ritorno, Nella neve*) sono costruiti con un «coacervo di materiali» (p. 129) che fanno riferimento ad eventi sia privati che pubblici, intessuti tanto di «schegge liriche» (p. 130) quanto di termini «poco frequent[i] in poesia» (p. 133). La dimensione privata e quella storica sono vissute all'insegna di una provvisorietà del tempo, di un'incertezza del soggetto, sempre in preda al senso di colpa per la propria inadeguatezza nei confronti degli eventi: «Sereni rifugge dalle sbrigative auto-assoluzioni, anzi si giudica [...] inetto e colpevole» (p. 133). In particolare, negli ultimi due testi, *Un ritorno* e *Nella neve*, l'io lirico confessa lo scacco subito: il ritorno non vale a riportare l'accordo perduto con il paesaggio (il lago, come già visto, diventa segno di una «lacuna del cuore»), e la neve offre messaggi indecifrabili, mentre il poeta «sband[a]» e «tradi[sce]»: ancora «inadempienza o diserzione» (p. 138), per inseguire «una traccia certa e confortevole».

Ancora agli *Strumenti umani* è dedicato lo studio di Andrea Gialloredo («*Quei passi di loro tardi uditi*»: voci, immagini, spettri acustici dal Centro abitato), con una messa a fuoco sulla suite *Nel sonno*, «forse la massima emergenza – insieme con *Una visita in fabbrica* – dell'interesse di Sereni per il proprio tempo, un dilatato ed estenuato dopoguerra» (p. 141). Costruita su una «vocazione introspettiva» (p. 142) e sul «recupero di una dimensione sociale» (p. 142), *Nel sonno* presenta le cifre stilistiche della stagione poetica che sfocia negli *Strumenti umani*: «abbandono del monolinguisma di *Frontiera*» (p. 143), assunzione del modello dantesco accanto a quello petrarchesco, opzione per un «ordinamento sintattico nominale» (p. 143) ne sono i tratti più caratteristici. Come notato già da Ramat, è qui evidenziata la presenza, nella silloge del '65, di un «gioco tra liricità trattenuta e tentazioni di *sermo cotidianus*» (p. 145), tra riferimenti alla sfera privata e a quella pubblica. Nei versi di *Nel sonno*, come in molti altri, Sereni torna al tema della Resistenza, col ricordo dei passi dei partigiani uditi «tardi». Nel dopoguerra è in crisi la stessa idea di memoria, che insieme alle lotte sindacali si esaurisce «sotto il pungolo del benessere e della trappola neocapitalistica» (p. 147). Il poeta, forse il solo che non ceda alle lusinghe del consumismo, resiste al tempo presente (dichiarando di non amarlo) e contrappone alla «vacuità generale dei tempi» (p. 149), delle domeniche vuote votate allo sport («utilizzato dalle forze restaurative della società come *instrumentum regni*», p. 149) «una facoltà visionaria ben attenta a non tradursi in evasione dalla realtà» (p. 150). Non aderendo completamente al proprio tempo, il poeta si riserva la capacità di guardarlo con occhio più lucido rispetto a chi vi è immerso e invischiato: e può coglierne, così, contraddizioni e derive. In particolare, in *Il centro abitato*, nella vita cittadina (protagonista è adesso Milano) si coglie la possibilità di far coesistere i «fantasmi privati» (p. 153) con un'apertura in campo sociale, di coniugare «materiale e immateriale», «fisico e spirituale» (p. 153).

Il testo che forse più di tutti esprime la sereniana «fedeltà (condita di rimorso) verso la realtà storica (sempre mancata) e le circostanze della propria vita» (p. 157) è *Una visita in fabbrica*, cui dedica un'attenta *Lettura* Antonio Pietropaoli. Montalianamente appartenente alla «razza di chi rimane a terra», Sereni avverte però netto il fascino della vita di chi opera ed agisce concretamente. Dopo aver brevemente dato ragione del contenuto del poemetto apparso sul «Menabò» n. 4 del 1961 (il rapporto tra intellettuali e industria; la fine della «tensione proletaria», p. 164, da parte degli operai; l'atteggiamento paternalistico dei grandi stabilimenti industriali), Pietropaoli si sofferma sulle «massicce varianti intervenute nella edizione in volume» (p. 168), evidenziando che «quasi tutti gli interventi correttori sono di ordine strutturale e, radicalmente, “in levare”» (p. 170): sono eliminati dettagli superflui o ridondanti, pause descrittive o riflessioni eccessivamente intellettualistiche; contemporaneamente le correzioni procedono in direzione di uno stile nominale, con «una certa dose di “lirismo”» che «sopravvive, per fortuna», ma è «tenuto sempre sotto controllo, frenato da un innato senso della misura, della sobrietà linguistica» (p. 162). Si procede con un'analisi fonetica, dalla quale emergono le caratteristiche del verso libero lungo sereniano, «raramente “irriducibile”» (p. 174): quasi sempre risultante da «lacerti metrici tradizionali liberamente combinati tra loro» (p. 174), esso ha una funzione narrativa; al contrario, se i versi «accorciano il loro respiro sintattico-mensurale» (p. 175) ciò avviene in concomitanza con «tonalità [...] elegia[che] e parenetico-palingeneti[che]» (p. 175).

È ancora il tema della memoria a svolgere un ruolo centrale nello studio di Alfredo Luzi, *Per un'ermeneutica di Dall'Olanda. Anna Frank e l'“inflexibile memoria”*, che prende in esame il trittico costituito dai testi intitolati *Amsterdam*, *L'interprete*, *Volendam*, apparsi per la prima volta su «L'Europa letteraria» nel 1961. Nei versi di *Amsterdam* «l'iniziale naturalismo descrittivo», nota Luzi, «si trasforma nel procedere del pensiero poetante in simbolismo etico storico» (p. 182). Anna Frank, la cui casa è vista per caso dall'io lirico che vaga nello spazio urbano, diventa simbolo «di un popolo che non vuole e non può dimenticare l'oltraggio subito» (p. 183). Gli olandesi, come denuncia il secondo componimento del trittico, sanno che pur nella civiltà dei rapporti intrattenuti con i turisti tedeschi, la memoria va conservata, «inflexibile». E la «diga» presente nell'ultimo testo offre la chiave di interpretazione dell'intero trittico,

costituendosi come «simulacro della civiltà olandese e insieme simbolo della lotta di questo popolo» – e del poeta, si legge tra le righe – «contro la distruzione e contro la violenza» (p. 184)

Sono dedicati a *Stella variabile* i due interventi conclusivi della sezione del volume dedicata alla poesia: Sandro De Nobile analizza *Un posto di vacanza* (“*Allacciando nome a cosa*”. Un posto di vacanza tra ironia, (impegno) e storia) mentre Marco Corsi indaga «il rapporto tra la parola e le sue possibilità di rappresentazione, che ha un corrispettivo nella definizione di “luce”- e di calore/colore» (p. 207). Partendo dai versi di *Un sogno*, De Nobile sottolinea l’importanza per Sereni del colloquio con i defunti, che si svolge talora nei termini di «una rissa» (p. 188). In *Un posto di vacanza*, invece, il compito di richiamare il poeta all’impegno non è rivestito dai morti, ma da vivi e concreti interlocutori. In particolare, è a Fortini che si rivolgono i versi in questione, dedicate al complesso «rapporto con ideologia e politica» (p. 190). Il poeta di *Frontiera* predilige una «posizione di defilato» (p. 190) che non implica indifferenza nei confronti degli eventi politici e storici contemporanei (ne è prova il riferimento alla guerra coreana) ma che gli offre il distacco necessario per guardare ironicamente al marxismo ortodosso di altri «amici “impegnati”» (p. 193) in vacanza a Bocca di Magra. Assimilando, con intento sarcastico, le discussioni degli «intellettuali sinistrorsi» (p. 194) «parlanti parlanti» al «crocchio dei gabbiani», Sereni allestisce «dunque una sorta di schermo dietro cui [...] cela le proprie manchevolezze, irridendo negli altri ciò che in realtà è un proprio limite» (p. 197). Un colloquio con un fantasma ha luogo nella quinta sezione del poemetto: è Vittorini a rappresentare un ulteriore invito all’impegno, non esente però dalla leggerezza che caratterizza la rappresentazione dello scrittore siciliano, da poco scomparso, che «abbandona il testo» (simile al Cavalcanti rappresentato nel *Decameron* e richiamato da Calvino nella lezione americana dedicata alla *Leggerezza*) «come un giullare abbandonerebbe la scena», «salta[ndo] fossi» e «scavalca[ndo] siepi» (p. 204).

Anche Marco Corsi, con *Tre fuochi su Stella variabile*, si sofferma su *Un posto di vacanza*, «testo cruciale» (p. 298) per seguire i rapporti tra colori, luce e ombra nei versi di Sereni, che spesso risentono delle scritture dedicate dal poeta ad amici pittori. Anche in poesia un colore (è il caso dell’«amaranto» di *Un posto di vacanza*) può diventare «atmosfera», come «diceva Sereni a proposito dell’azzurro con cui Aligi Sassu aveva scelto di sigillare le sue incisioni tratte dall’*Orlando furioso*» (p. 213): partendo dunque dall’importanza del colore, lo studioso indaga il rapporto tra l’autore luinese e tre artisti. Se Ruggero Savinio è maestro nel tessere rapporti tra luce e ombra, Ernesto Treccani allestisce i suoi quadri sul senso del passato e della memoria, affermando la necessità di prepararsi una tastiera di colori con un lavoro di anni; mentre nelle opere di Franco Francese vengono a galla «quei sostrati antropologici e ancestrali rivelatori non tanto del rimosso, quanto della sua disposizione in figure» (p. 218), e le cui «bestie» hanno qualcosa in comune con la «“paura” sereniana» (p. 219).

La sezione *Prosa e poesia* consta di un unico, denso studio di Laura Barile, dedicato a *Polifonia e poesia: il “palpito contrario” che risale dal fondo nel Sabato tedesco di Vittorio Sereni*. Facendo i nomi di Kundera, Husserl, Proust, la studiosa indaga sull’«amore per il romanzo, anche in poesia» (p. 223), che rappresenta «una costante primaria in Sereni» (p. 223), unito all’attenzione al rapporto «fra poesia e saggio» (p. 226). Sono dunque vari gli «elementi» e i «generi diversi» che si intrecciano nel *Sabato tedesco*, testo «arcipelago» (p. 227) che comprende «brevi testi in prosa intervallati come strofe, e insieme anche poesie, riflessioni metapoetiche e infine una lettera in varie parti» (p. 227). Il primo nucleo tematico preso in esame, quello relativo al Tempo, porta la Barile a fare il nome di Apollinaire, di cui Sereni ha approntato traduzioni (da *Alchools* e da *Calligrammes*) e che indica come modello per l’«equilibrio delle passioni» (p. 231). Accanto al Tempo, il tema del Ritorno: che è ritorno dell’identico e si accompagna ai «vecchi temi delle macerie e alle visioni dello spavento» (p. 235) degli anni della guerra, e richiama la facoltà del poeta di essere, rimbaudianamente, veggente. All’insegna di Ponge, su cui «Sereni tenne una “Conversazione di estetica” dal titolo *Il lavoro del poeta*» (p. 240), si svolge la riflessione sulla Bellezza, con il passaggio al genere epistolare e alla *Lettera a Nefertiti*. Sant’Agostino e Montaigne sono interlocutori privilegiati di Sereni, che riflette sul concetto di tempo e afferma di «non diping[ere] l’essere bensì il passaggio, di giorno in giorno, di attimo in attimo» (p. 243). Il «gruppo tematico finale» (p. 246) è dedicato alla congiunzione festa-folla: e se la folla «è femmina», come «la città», induce contemporaneamente «delizia, smarrimento e dolore» (p. 247).

A ritratti del poeta in veste di editore, critico, intellettuale in dialogo con il suo tempo, è dedicata la terza ed ultima sezione, *Il poeta e gli altri*, inaugurata dall’ appena scomparso Cesare De Michelis che, con il quadro tracciato in *Un uomo in grigio*, ricostruisce l’esperienza di Sereni «funzionario» alla Mondadori, restituendo le linee editoriali da lui seguite, improntate ad una «oculata prudenza» (p. 255): «per lui l’editoria non diventerà mai l’industria culturale, anzi resterà prioritariamente il vettore sul quale si muovono la poesia e la letteratura e, pertanto, se pur qualcosa è necessario concedere alle esigenze di un mercato in espansione,

l'importante è predisporre a cogliere tempestivamente il "nuovo" che novecentescamente coincide con il bello e il vero» (p. 255).

Alberto Cadioli si sofferma, come per approfondire il percorso tracciato da De Michelis, in particolare sulle scelte editoriali relative alla poesia: in *Sereni "editore" di poesia* si seguono le riflessioni che, in collaborazione con la casa editrice Mondadori, il poeta di *Frontiera* compie dalla fine degli anni Quaranta in poi. È lo stesso Sereni a definire «gli scritti da lui inviati all'editore, indifferentemente [...], "relazione", "relazione editoriale", "prosa critica"» (p. 264), esprimendo in essi, per un verso, un giudizio sulla qualità dell'opera considerata, e per un altro verso «una precisa indicazione di pubblicabilità, secondo la fisionomia e i programmi della casa editrice» (p. 264). Scorrendo tra le schede, Cadioli riferisce dei giudizi negativi su versi «collocabili in un'atmosfera "tra dannunziana e crepuscolare"» (p. 268) e dell'interesse, pur non esente da critiche, nei confronti della poetica del neorealismo. Da sottolineare la presa di distanza nei confronti di uno sperimentalismo perseguito da alcuni a costo di sacrificare la «propria voce» (p. 273), e le impressioni «ampiamente positiv[e]» (p. 275) sull'*Usignolo della Chiesa cattolica*; così come è degno di nota il parere di lettura dedicato a Zanzotto e a *Come una bucolica* (poi *Vocativo*), salutato come il più ricco libro in versi dopo *La bufera*.

È dedicato al *Sereni montalista* lo studio di Stefano Verdino, che aggiunge un tassello importante al mosaico dei rapporti tra i due poeti, già oggetto di indagini, per quanto riguarda influenza ed echi montaliani presenti nella scrittura sereniana, in molti dei saggi del volume in esame. Mosso da «una simpatia anche umana» (p. 281) nei confronti del poeta ligure, Sereni «legge» Montale a più riprese, dal «primo e giovanile intervento sulle *Occasioni*» (p. 283) «agli interventi variamente celebrativi (per il Nobel, per gli 80 anni, per la morte)» (p. 285). Verdino rimarca «il fascino» che ha su Sereni «l'elemento narrativo dentro le strutture della lirica» (p. 285). Ma il dato più notevole, afferma lo studioso, è l'attitudine sereniana a «rivivere il verso montaliano dentro una propria sensazione» (p. 286): cosa facilmente verificabile leggendo una poesia come *La malattia dell'olmo*, intessuta su montalismi che, nel testo di Sereni, assumono «nuova vita» (p. 287).

Stefano Giovannuzzi, con *Sereni, Pasolini, Fortini: incontri e mancati incontri*, getta luce su dinamiche importanti per il delinearsi dello scenario culturale dell'Italia del dopoguerra. Se Pasolini mostra fin dal 1941 di *Frontiera* un forte interesse per Sereni, lo fa però esprimendo «formule [...] limitanti» (p. 293) che relegano il poeta luinese «fra i "post-ungarettiani e post-montaliani"» (p. 293). Dal canto suo Sereni, pur sostenendo presso Mondadori, negli anni Cinquanta, la pubblicazione di versi pasoliniani, non si astiene dal sottolinearne «una vasta zona d'ombra» (p. 296). I due autori incarnano due idee di scrittura che possono anche incontrarsi occasionalmente, ma restano sostanzialmente divergenti: lo si nota, in particolare, se ci si sofferma sull'esperienza di «Officina» (nei cui confronti «quella di Sereni è un'opposizione sorda, ma radicale», p. 300) e di «Questo e altro». La rivista diretta da Pasolini con Leonetti e Roversi assume subito «un impegno militante e ideologico» (p. 300) che cattura l'attenzione e la collaborazione di Fortini; mentre Sereni punta ad una «rivista antiideologica e di libera discussione» (p. 302) rivendicando, fin dall'insegna «Questo e altro», l'autonomia dell'arte e rivelandosi, rispetto all'«arroccamento di Fortini entro le categorie rigide di un pensiero marxista astratto» (p. 304), «molto più moderno e flessibile al confronto» (p. 304).

Un altro incontro è al centro dell'indagine di Dario Tomasello, *Sereni, Raboni i «vivi» e i «morti»*. Tra i due poeti nasce un rapporto basato non solo su amicizia, ma anche su «complicità letteraria» (p. 316), che ha modo di rinsaldarsi durante gli anni di «Questo e altro», di cui Raboni dichiara di essere «il redattore che la confezionava» (p. 316). «La testimonianza più efficace di un retaggio sereniano, dentro e oltre il modello raboniano» (p. 320) consiste, secondo lo studioso, nel dialogo con i morti, che avviene soprattutto «su quel trepidante confine tra sonno e veglia» (p. 319), e che diventa esercizio di memoria, ancorché foriero di «un particolare straniamento» (p. 323): assenza e presenza si confondono, «come dopo un'improvvisa sparizione, di cui non si è ancora del tutto consapevoli» (p. 323).

L'assenza, o meglio la lontananza, torna ad essere oggetto di indagine nello studio di Elisa Donzelli, *Vittorio Sereni poeta della lontananza: Williams, Char, Rimbaud*, in cui si distinguono «almeno due tipi di lontananza» (p. 327). Se in *Diario d'Algeria* domina «una versione statica del lontano» (p. 327), in *Frontiera* era presente «una versione dinamica della lontananza» (p. 328). Il tema è riscontrabile anche nella scrittura saggistica e nell'attività traduttoria: in particolare risulta significativa la conoscenza di autori quali W.C. Williams, del quale ha una forte suggestione su Sereni l'immagine del deserto («un deserto che in principio è straniero e distante, e che diventa progressivamente vicino e nostro», p. 335), già nota al luinese per la sua frequentazione della poesia ungarettiana. A Williams si affiancano René Char, di cui Sereni traduce il «celebre diario della Resistenza francese, i *Feuillets d'Hypnos*» (p. 336), e Arthur Rimbaud, che proprio tramite Char arriva fino a *Stella variabile*, come «emblema di infinite lontananze» (p. 341).

Infine, una messa a fuoco sul rapporto tra Sereni e Celan (*Oltre Frontiera. Su Sereni e Paul Celan*) è oggetto dell'intervento di Giovanna Cordibella. Il carteggio tra i due poeti, recentemente pubblicato proprio a cura della studiosa, getta luce su Sereni lettore di Celan e mediatore culturale. Come direttore letterario presso Mondadori, il poeta di Luino ha intenzione di «ridefinire i caratteri della collezione "Lo Specchio"» (p. 347) aprendola alla poesia europea del secondo Novecento: e Celan gli sembra il più interessante tra i poeti contemporanei di lingua tedesca. A partire dal 1962 Sereni gli chiede una scelta di poesie, ma nasce presto «il problema [...] della ricerca di un adeguato interprete italiano» (p. 351): dopo vari esperimenti, fallimentari, la traduzione è affidata a Moshe Kahn e a Marcella Bagnasco. Il progetto incontra la resistenza di un altro collaboratore mondadoriano, Franco Fortini, critico verso la poesia di Celan giudicata scarsamente comunicativa. Ben diversa la linea interpretativa di Sereni che, scrivendo nel 1976 la quarta di copertina (pur senza firma, «con molta probabilità», p. 357, di mano sereniana), riconosce l'opera di Celan (nel frattempo deceduto) «una delle punte più avanzate della lirica contemporanea» (p. 361), soprattutto perché in essa l'autore mostra una grande capacità di «servirsi del linguaggio con assoluta libertà lessicale e sintattica» (p. 362): solo così possono essere espressi «i traumi di un ebreo sfuggito ai campi di sterminio, stretto nell'angoscia del vivere in un mondo indecifrabile» (p. 361). È per questo che Celan diviene, agli occhi di Sereni – secondo quanto nota Cordibella – «testimone di una possibile sussistenza del dire poetico nonostante una drammatica crisi di linguaggio» (p. 361).