

N° 38 série web (1/2020)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Royal Holloway,
University of London), Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO
(Università di Padova), Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Marco SANTAGATA (Università di
Pisa), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova),
Susanna VILLARI (Università di Messina)

Comité de rédaction

Anne BOULE, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Alessandro DI PROFIO,
Marina GAGLIANO, Philippe GUERIN, Constance JORI, Brigitte LE GOUEZ,
Corinne LUCAS FIORATO, Emilio SCIARRINO

Directeur de publication

Matteo RESIDORI

Secrétaires de rédaction

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

Le Morgante de Luigi Pulci entre « camera » et « piazza »

Études réunies par Matteo Residori

ANNALISA PERROTTA, <i>«Alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo». Politica e poetica nel Morgante di Luigi Pulci</i>	1
GIUSEPPE SANGIRARDI, <i>L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo</i>	23
DONATELLA BISCONTI, <i>Le Morgante entre poésie collaborative et allégorie religieuse</i>	49
RAFFAELE RUGGIERO, <i>Roland à Florence</i>	73
GABRIELE BUCCHI, <i>Dalla predestinazione divina alla benedizione del lettore : Pulci e il tempo</i>	87
SUSANNA GAMBINO LONGO, <i>Giocosa, fantastica, erudita: la geografia del Morgante (e di una possibile fonte del viaggio di Rinaldo ed Astarotte)</i>	113

Mélanges modernes et contemporains

ELENA COPPO, <i>« Sto cesellando un cofanetto d'oro ». Gli esordi della poesia di Pascoli in Francia</i>	141
ALESSANDRO VIOLA, <i>Il "leninismo precoce" di Machiavelli. Egemonia e comune medievale in Antonio Gramsci</i>	167
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Artificio mimetico e scomposizione seriale nella narrativa di Curzio Malaparte</i>	187
FEDERICA BARBONI, <i>L'equivoco di Vittorio Sereni : una lettura</i>	219
EMANUELE BROCCIO, <i>La tagliola del disamore: una lettura narratologica del racconto in versi di Jolanda Insana</i>	245

L'EQUIVOCO DI VITTORIO SERENI : UNA LETTURA

1. *L'equivoco* occupa la decima posizione nella sezione *Uno sguardo di rimando* degli *Strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni. Alla lirica si è data poca attenzione prima della sistemazione definitiva in raccolta, anche se era già apparsa nel 1952 su «Linea Lombarda» – ma viene pubblicata anche sull'«Approdo»¹ –: mentre *Le ceneri*, *Finestra*, *Le sei del mattino*, *Comunicazione interrotta*, *Ancora sulla strada di Zenna*, *Un incubo*, *Di passaggio* e *I versi* «furono accompagnati da interventi critici»² prima dell'ed. degli *Strumenti*, la lirica in questione sembra piuttosto essere passata inosservata. La ragione andrà cercata, credo, anche nella differente cronologia di composizione: gli altri testi citati vennero infatti pubblicati tra il '58 e il '63.

Tra le liriche che possono dunque «essere idealmente collocat[e] nel periodo '45-'57»³ e che coincidono con la sezione *Uno sguardo di rimando*

¹ Per le informazioni genetiche e filologiche sul testo mi rifaccio naturalmente a Dante Isella, *Apparato critico*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 2004, p. 502.

² Per i quali rimando a Mariassunta Borio, «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni: *genesi, struttura e "silenzio creativo"*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 37, 80, luglio-dicembre 2010, p. 365, nota 4.

³ Secondo le indicazioni che lo stesso Sereni fornisce nella nota che accompagna l'edizione dei «Supercoralli». La nota è riportata per esteso da Isella, *Apparato critico*, in Sereni, *Poesie*, cit., pp. 469-70. La mano che la stila risulta comunque essere quella di Niccolò Gallo.

– in buona parte costituita dai testi ricordati sopra –, *L'equivoco* si configura in effetti come uno dei risultati che hanno visto intercorrere il minor intervallo cronologico fra la prima stesura e la pubblicazione, dal momento che «l'indice provvisorio degli *Strumenti umani* I[o] data “1951”»⁴ e W³ reca in calce la nota «“(Scritta tra il '50 e il '51)”»⁵. L'elaborazione procede dunque rapidamente, e il dato risulta interessante sotto un duplice aspetto. In primo luogo, la particolarità dell'*Equivoco* è sottolineata alla luce della nota stilata per l'edizione dei «Supercoralli» del '65, in cui Sereni ribadisce l'arbitrarietà di una ipotetica precisa datazione dei testi che compongono *Gli strumenti*, dal momento che, a voler stabilire una data di “partenza” e una di “arrivo” per ciascuno, «alcune “partenze” rischierebbero di figurare come anteriori perfino al '45»⁶: considerando l'ampio respiro dei tempi di stesura sereniani, spicca la velocità di composizione della lirica. In secondo luogo, l'approdo alla versione definitiva risulta rapido anche in relazione alla prima bozza riportata da FMP I 8r⁷, maggiore di 5 vv. e assai diversa dalla lirica accolta negli *Strumenti umani*, sulla quale Sereni eserciterà un procedimento di riduzione non estraneo ad altri testi della raccolta.

2. Stiamo intanto al testo nella sua veste definitiva:

L'equivoco

Di là da un garrulo schermo di bambini
pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Ma che mai voleva col suo sguardo
la bionda e luttuosa passeggera?
C'era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
amore – cantava – e risorta bellezza...
Così, divagando, la voce asseriva
e si smarriva su quelle
amare e dolci allèe di primavera.
Fu il lento barlume che a volte

⁴ Ivi, p. 502.

⁵ *Ibidem*. Con W³ si sigla un «fascicol[o] dattiloscritt[o] con correzioni a penna», come esplicitato in Ivi, p. 477.

⁶ Ivi, p. 469.

⁷ La sigla si riferisce a «un foglio di quaderno a righe che al verso reca *Nella neve*» (Ivi, p. 503) appartenente al Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei, Pavia (cfr. Ivi, p. 275).

vedemmo lambire il confine dei visi
e, nato appena, in povertà sfiorire.

Siamo di fronte a un componimento monostrofico di 13 versi che si aggirano, come spesso in Sereni, attorno alla misura dell'endecasillabo. Esempolari sono i vv. 1-2: il secondo è appunto un endecasillabo, il primo vi si avvicina soltanto. La misura endecasillabica si riverbera in chiusa, secondo un'altra frequentata abitudine sereniana che si esercita anche altrove nella stessa sezione dell'*Equivoco*, come in *Viaggio all'alba* (v. 9: «e serena sarà l'anima mia», dove si attiva anche l'utilizzo ironico del cognome mascherato dello stesso Sereni, altra consuetudine dell'autore), o in *Nella neve* (v. 11: «sbandavo, tradivo ancora una volta»), solo per stare a due noti luoghi della poesia sereniana vicini, per posizione, al nostro testo.

Di ritmo pascoliano il novenario al v. 11, con accenti di 2^a e 5^a («fu il lento barlume che a volte»), come anche il v.7 che lo anticipa, dove però il novenario risulta mascherato dal trisillabo in inciso, «cantava» («amòre [...] e risorta bellezza»)⁸. La stessa accentazione di 2^a e 5^a si insinua anche in versi di misura più ampia, rinforzando la coerenza ritmica del testo: «così, divagando», ad esempio, o ancora «vedemmo lambire».

Come di frequente negli *Strumenti umani*, l'assenza di schema rimico (l'unica rima in punta di verso è «passeggera:primavera») fa sì che il ritmo venga governato attraverso il piano fonico che si struttura, *in primis*, in una successione di rime interne. Così si stabiliscono i poli «pareva:voleva», «sguardo :sguardo», «rimando:divagando», «voce:voce», «lambire:sfiorire», «asseriva:smarriva», e i sostantivi «voce» e «sguardo» – ma in particolare quest'ultimo, calato all'interno di una struttura oppositiva per l'arricchimento semantico conferitogli dal possessivo: «suo sguardo» e poco oltre «mio sguardo» – acquistano rilievo, costituendosi come le uniche rime, tra le interne, costruite sul sintagma nominale, dal momento che tutte le rimanenti hanno natura verbale⁹. È quasi perfetta la rima interna in gioco di paronomasia «amore:amare», per di più strutturata anaforicamente sia grazie alla separazione del sintagma tradizionale «dolceamaro», che si presenta

⁸ Il mascheramento del novenario pascoliano operato dall'inciso è indicato da Alberto Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, p. 269, in Id., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Mimesis, 2018.

⁹ Avverbiale per «appena», ma data la funzione del sintagma di strutturare l'anafora sulle coordinate («e, appena sensibile» / «e, nato appena»), mi pare si distingua dalle ulteriori rime interne.

quindi con le componenti invertite¹⁰, sia grazie alla presenza dell'*enjambement* forte a separare il deittico dal referente («e si smarriva su quelle / amare e dolci allèe di primavera»). L'altra e triplice anafora si costruisce sulla coordinazione: la virgola che genera i due incisi e la condivisione dell'avverbio «appena» apparenta la prima occorrenza («e, appena sensibile, una voce») all'ultima («e, nato appena, in povertà sfiorire»), generando la circolarità; la coordinata al v. 9, «e si smarriva su quelle», si distingue di conseguenza da queste ultime.

L'alta frequenza delle assonanze contribuisce a dotare il testo di una buona coesione sul piano fonico: tutti i lessemi situati in punta di verso assuonano, specie in [i]: «bambini», «sorridermi», «asseriva», «visi», «sfiorire» (si noti che anche questo procedimento causa circolarità all'interno del testo, dal momento che la ripresa dell'assonanza in [i], dopo che si era abbandonata per quasi la totalità del componimento con l'eccezione del v. 8, apparenta i vv. 1-2 e 12-13, e dunque i momenti di apertura e di chiusa). L'assonanza della stessa vocale continua anche laddove la parola si trovi in altro luogo del verso, intensificando la coesione sul piano fonico: «mio», «sensibile», «smarriva», «lambire».

L'allitterazione è la terza responsabile della coesione fonica, che si imbastisce a partire dall'alta frequenza di tre fonemi principali. La sibilante [s] struttura soprattutto la prima metà dell'*Equivoco*, ma si protrae fino in chiusa: compare spesso in prima posizione di parola o geminata, così che si hanno: «schermo», «sorridermi», «suo sguardo», dove tra possessivo e sostantivo è ribattuta; «luttuosa» e «passeggera», dove è geminata e tocca due lessemi chiave a livello tematico; è ancora in prima posizione in «sguardo», «sensibile», «smarriva», «sfiorire» (ma si ha anche in «risorta», e «visi»). «Asseriva» apre il mescolarsi della tessitura fonica creata dalla sibilante, ancora geminata, con l'altra occorrenza forte a livello fonetico, la [v], già anticipata da un termine semanticamente pieno come «voce» al v. 6, appunto ripresa al v. 8, ma attorno ai due lessemi – «la voce asseriva» – stanno anche «cantava», «divagando», «smarriva», «primavera», «volte», «vedemmo», «visi» «povertà» (la frequenza della [v] aumenta dunque nella seconda parte del componimento). Il centro della lirica, invece, si impernia ritmicamente sul terzo fonema forte, la laterale [l], che crea quasi un gioco

¹⁰ Il sintagma tradizionale e, per dir così, ordinato compariva già in *La ragazza d'Atene*, «una conca dolceamara di ulivi», ancora una volta riferito all'elemento vegetale così come accade per le «amare e dolci allèe» dell'*Equivoco*.

allitterante dal v. 9: «*quelle / amare e dolci all'èe di primavera. // Fu il lento barlume che a volte / vedemmo lambire il confine dei visi*», ma già veniva anticipata al v. 7, con il *mot-clé* «*bellezza*». Strutture foniche con compiti per così dire strutturanti si disseminano nella stessa *Uno sguardo di rimando* fino a *Giardini*, che sigilla la sezione nella punta di massima tensione iterativa, sulla quale dopotutto si basa l'intero fulmineo ritratto paesaggistico: «*Ombra verde ombra, verde-umida e viva. / Per dove negli anni delira / di vividi anni mai avuti un tulipano o una rosa*»¹¹.

Ma più che sull'elemento iterativo, il quale in fondo è tra le cifre stilistiche più care e proprie dell'autore, sarà utile concentrarsi su un altro aspetto, cioè l'assetto monostrofico, condiviso dalla sequenza degli otto testi brevi – fa eccezione *Via Scarlatti* – che anticipano *L'equivoco*, il quale a sua volta prepara invece l'entrata in sezione del primo testo lungo degli *Strumenti umani*, *Ancora sulla strada di Zenna*¹². A ben guardare, sono tutte concentrate in questo luogo del libro le liriche più brevi nella raccolta. Il taglio epigrammatico, per riutilizzare la definizione di Mengaldo per *Giardini*, caratterizzava già *Un ritorno*, *La repubblica*, *Paura*, ma tutta la prima metà di sezione non allunga il respiro oltre gli 11 versi, se si esclude ancora *Via Scarlatti* – le si consentirà tuttavia di fare da eccezione, in ragione dell'originaria collocazione nel *Diario d'Algeria* –, così che *L'equivoco* si può dire faccia da punto di sutura verso l'ampliamento e la narratività di *Ancora sulla strada di Zenna*, dopo la quale l'organizzazione monostrofica si perde (cfr. *Finestra*, *Gli squali*, *Mille miglia*, *Le ceneri*), il numero dei versi aumenta ed è consentito l'incremento della predisposizione narrativa¹³.

E tuttavia, una certa tendenza alla narratività è già anticipata e condivisa dall'*Equivoco* stesso, specie in ragione dell'alta frequenza

¹¹ Rimando naturalmente a Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, che leggo da Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 390, dove il critico definisce *Giardini* un «esile e bellissimo epigramma [che] è tutto giocato sull'iterazione verbale associata ad allitterazione».

¹² Di «funzione di cerniera» per *L'equivoco* e *Viaggio di andata e ritorno* parla Uberto Motta, 1945-48. *Il primo nucleo degli Strumenti umani*, in Id., *Quando il ghiaccio si rompe. Esperienze poetiche novecentesche*, Roma, Carocci, 2017, p. 194, dal momento che i testi, risalendo al «biennio 1950-1951, [...] separano comunque [nella sezione] un movimento d'apertura anteriore al 1948-49 (da *Via Scarlatti* a *Paura*) dal seguente».

¹³ Commenta il «ritorno sulla strada di Zenna» come «uno dei momenti-chiave del libro del '65» anche Luca Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019, soprattutto alle pp. 33-35.

dell'imperfetto, che anzi occupa quasi del tutto la lirica, protraendosi dal v. 2 al v. 10 («pareva», «voleva» «c'era», «cantava», «asseriva», «smarriva»). La ripetizione di tale tempo verbale inacerbisce lo stacco del v. 11, che riporta la scena sulla falsariga della chiusa in forma di constatazione o rivelazione finale – procedimento, anche questo, caro a Sereni¹⁴ – con quei perfetti, «fu» e «vedemmo», che interrompono la pervasività dell'imperfetto narrativo di cui si diceva sopra.

3. *Struttura*

Anche *L'equivoco*, come *Ancora sulla strada di Zenna*, trova una sistemazione privilegiata all'interno di *Uno sguardo di rimando*: la lirica infatti, escludendo ancora una volta *Via Scarlatti* dal conteggio, si situa esattamente a metà sezione, preceduta com'è da otto liriche e seguita da altrettanti testi. Non è un caso, allora, che il sintagma che dà il titolo all'intera sezione, lo «sguardo di rimando» dell'autore alla «bionda e luttuosa passeggera», venga selezionato proprio da uno dei versi de *L'equivoco*¹⁵.

Luigi Surdich per *Altro compleanno* rintraccia la struttura di un «sonetto parziale, un sonetto mancato»¹⁶ – a partire dallo stesso assetto monostrofico dell'*Equivoco*, seppur con una totale espunzione della punteggiatura e dell'inciso colloquiale, qui presenti. Surdich rinvia poi alla

¹⁴ Cfr. ad esempio la rivelazione finale del padre nel *Muro sereniano* («che una sera d'estate è una sera d'estate»), commentata da Massimo Natale, *Il muro di Sereni: una lettura*, in «Per Leggere», n. 25, 2013, pp. 61-88 e in particolare a p. 75 e p. 83, ma la stessa tendenza a chiudere le liriche attraverso una *sententia* che possa condensare o svelare parte o la totalità del significato del testo è molto diffusa in Sereni: può presentarsi in forma assertiva («Non dubitare, [...] / parleranno», in *La spiaggia*), in forma interrogativa («Ancora non lo sai / [...] / non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?», in *Autostrada della Cisa*), o ancora sotto forma di avversativa («Ma nulla senza amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù», in *Mille miglia*), ma gli esempi potrebbero senz'altro continuare.

¹⁵ Il procedimento che vede l'estrapolazione da una parte di verso del titolo da assegnare alla sezione o alla raccolta tutta, – è fatto noto – non è estraneo a Sereni: si veda l'immagine degli «strumenti umani avvinti alla catena della necessità» attinta proprio da *Ancora sulla strada di Zenna*, ma anche *Stella variabile*, desunto da *La malattia dell'olmo* – «Guidami tu, stella variabile, finché puoi...».

¹⁶ Luigi Surdich, *Vittorio Sereni. Altro compleanno*, in Id., *Poesie del Novecento. Gozzano, Montale, Caproni, Sereni, Giudici*, Genova, Il melangolo, 2018, p. 148.

disamina di Rodolfo Zucco riguardo a *Le ceneri*¹⁷, dove il critico rileva un'altra struttura para-sonettistica; ora, dividendo il nostro testo sulla base dei suoi momenti costitutivi, ci si accorgerà che anche questa lirica potrebbe non allontanarsi molto dalla forma-sonetto mascherata altrove. L'assetto monostrofico dell'*Equivoco* cela maggiormente il riferimento alla forma, a differenza di quanto poteva verificarsi per *Le ceneri* – che pure si colloca nella stessa *Uno sguardo di rimando*, il che può contribuire ad avvicinare i due pur diversi testi –, dove la struttura a due quartine + terzina lasciava affiorare la presenza di un sonetto per così dire mutilo, incompiuto. Tuttavia, a leggere la lirica dividendola in momenti, anche *L'equivoco* potrà appunto avvicinarsi alla struttura di un sonetto mancato: il primo momento, quello dell'incontro e della caratterizzazione della passeggera, ritaglia un gruppo di quattro versi (vv. 1-4); il secondo, che si concentra sullo sguardo del poeta e, a questo coordinata, sulla voce, ne isola tre (vv. 5-7), così come altri due gruppi di tre versi ciascuno si possono intravedere ai vv. 8-10, che espongono la sparizione della voce/passeggera, e ai vv. 11-13, che chiudono la lirica sul momento della constatazione rassegnata, definitiva in quel perfetto «fu», della situazione, che tira le fila di quanto accaduto. Insomma, la lirica si dipana secondo una struttura 4 + 3 + 3 + 3, per 13 vv. totali che davvero sfiorano la misura del sonetto. La riduzione di 5 vv. che Sereni opera tra la prima stesura della lirica e questa versione conclusiva avallerebbe l'ipotesi di un desiderato avvicinamento o allusione alla forma tradizionale, pur volontariamente mancata in un poeta che «per conto suo [trovava] inconcepibile che oggi si potessero scrivere ancora sonetti»¹⁸. La scansione della lirica in alcuni momenti «strutturanti» rimarca anche esemplarmente, nell'*Equivoco*, «la natura teatrale [presente in] numerosi testi degli *Strumenti umani*»: così, per Enrico Testa, la «travatura interna» della poesia è funzionale alla costruzione del «modello semiologico della «scena»»¹⁹.

¹⁷ Rodolfo Zucco, *Le ceneri di Vittorio Sereni*, in «Per leggere», II, 3, autunno 2002.

¹⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi editore, 1987, p. 373.

¹⁹ Per Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, pp. 108-109, «nell'*Equivoco* abbiamo, dapprima, la creazione di uno sfondo con la presenza di una figura (“Di là da un garrulo schermo di bambini / pareva a un tempo piangere e sorridermi”), a cui segue una ridottissima forma di discorso diretto (“appena sensibile, una voce: / amore – cantava – e risorta bellezza”), e, infine, una considerazione sullo “sfiorire” di quel “lento barlume” che a volte ci salva».

La numerazione dispari dei versi dell'*Equivoco* consente l'individuazione di un momento centrale, costituito dal v. 7 e cioè all'esatta metà del testo, dove non a caso si staglia, anche sottolineata dalla grafica in corsivo, l'irruzione della voce in lirica, con l'inciso che introduce il dialogo appena accennato: «*amore – cantava – e risorta bellezza...*». In realtà, il dialogo può irrompere qui solamente sotto forma di ipotesi, dal momento in cui l'interlocutore rimane incerto: senza dubbio compare l'inciso, ma chi sta cantando? da dove arriva la voce?

Di certo, l'entrata in scena di quest'ultima si attiva a partire dallo «sguardo di rimando» che la precede di poco e, tra l'altro, le si avvicina in coordinata («c'era tra noi il mio sguardo di rimando / e [...] una voce»). La situazione dunque si svolge grossomodo così: lo sguardo della passeggera interroga l'autore, il cui sguardo di rimando si affianca a una voce, la quale successivamente, smarrendosi, comporta ed incarna nel testo la sparizione della stessa sconosciuta. La struttura "situazionale" della lirica è dunque perfettamente circolare: sguardo della passeggera (sguardo/passeggera o «suo sguardo»), sguardo del poeta (sguardo/poeta o «mio sguardo»), voce che si attiva dallo sguardo del poeta (voce/poeta), voce che va a coincidere con la passeggera nel momento della sparizione di entrambe (voce/passeggera). Da questa premessa, è facile individuare nei quattro elementi isolati le figure di *personae* e le colonne tematiche portanti del testo: dopotutto, se il polo oppositivo io-tu si trova ad essere fondante nello sviluppo narrativo dell'*Equivoco*, «sguardo» e «voce» già apparivano più sopra, lo si è detto, come gli unici sintagmi nominali ripetuti nel testo.

4. *Nodi tematici: lo sguardo, la voce*

«Sguardo» e «voce», dunque, come perni lessicali e tematici dell'*Equivoco*. Sul primo è lo stesso Sereni – vi rimanda già Isella²⁰ – ad esprimersi, esplicitandone la portata ideologica. Il passo si trova nella *Traversata di Milano*, ed in questo senso può costituire un altro degli immediati dintorni in prosa della lirica. Scrive Sereni nell'*Opzione*: «Insomma, devi sapere che io ho il feticismo dello sguardo fin da quando ero ragazzo, tanto da ritenere impossibile e più che impossibile ingiusto che uno sguardo, l'impegno di uno sguardo, non sia ripagato da uno sguardo di

²⁰ Isella, *Apparato critico*, in Sereni, *Poesie*, cit., p. 505.

ritorno»²¹. Francesca D'Alessandro, commentando l'ultima parte della citazione, riconduce a quello «sguardo» la «portata morale della tensione comunicativa»²² che si va ad attivare nella prima sezione degli *Strumenti*, appunto a questo «sguardo» intitolata: il tema, insomma, che si sviluppa nell'*Equivoco* si riverbera in tutte le prime liriche della silloge, a partire dal «colloquio» che inaugura *Via Scarlatti*, dove pure già comparivano degli «sparuti monelli» che almeno un poco ricordano lo «schermo di bambini» dell'*Equivoco*, e il secondo momento positivo della lirica si poggiava sullo «scatto di tacchi adolescenti» di un'altra imprecisata *inconnue*, a irridere appunto una pena «di fatica e d'ira».

Ora, la «voce»: enumerarne tutte le comparse negli *Strumenti umani* sarebbe superfluo: l'elevatissimo tasso di dialogicità che contraddistingue la raccolta è del resto ben noto. Ci si limiterà dunque a due luoghi particolari, che mi sembrano sotto vari aspetti, come vedremo, in contatto con i versi dell'*Equivoco*. Intanto, una sola premessa: è significativo sottolineare come nell'*Equivoco* la presenza della «voce» non basti ad instaurare un vero momento dialogico, come si è anticipato: a ben guardare, tutta la sezione *Uno sguardo di rimando* mette in scena questa disposizione, per cui o si incontreranno soltanto dei lacerti di dialogo, molto brevi (è il caso di *Finestra*: «Di colpo – osservi – è venuta, / è venuta di colpo la primavera»), o la tensione comunicativa si risolverà nell'interiorità del poeta, come constatazione o situazione mentale, privata (come in *Nella neve*: «Edere? Stelle imperfette? Cuori obliqui? / Dove portavano, quali messaggi / accennavano, lievi?»), e come in *Ancora sulla strada di Zenna*: «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?»). Il vero dialogo sereniano si aprirà più oltre, trovando il proprio culmine alla fine del libro, dove le «apparizioni» o gli «incontri» del poeta consentiranno uno svolgimento dialogico *tout court*.

È in particolare nella VI sezione di *Nel sonno* che si riscontra una certa affinità con l'*Equivoco*: in entrambe le liriche appaiono due voci canore. Tuttavia, vi sono due fondamentali differenze: se la voce nell'*Equivoco* è di provenienza sconosciuta – o magari tutta mentale – e canta, genericamente, la rinascita dell'amore e della bellezza, in *Nel sonno* è

²¹ Vittorio Sereni, *La traversata di Milano*, in Id., *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 709.

²² Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e pensiero, 2001, p. 92.

un personaggio ben definito a cantare, rinviano alle parole di una reale canzone popolare, e cioè *In cerca di te*, di G. Testoni ed E. Sciorilli, come indica Luca Lenzini²³.

Il testo della sezione VI:

oppure
tra cave e marcite una coppia.
Area da costruzioni – con le case
qui giungeremo tra non molto.
E intanto finché dura
abbandoniamoci a questi finti prati.
Dove sei perduto amore
canta l'uomo alla ragazza
saltata oltre il terrapieno.
«Hai sempre il sole dalla tua» galante
continua a motteggiarla, ritrovandola
di là, capelli al vento gola giovane
anche più bionda a quel ritorno di sole.
Ma poi, divisi dalla folla
separati passando *tra la folla che non sa*,
cosa vive di un giorno? di noi o di noi due?
Il distacco, l'andarsene
sul filo di una musica che è già d'altro tempo
guardando in ogni volto
e non sei tu.
Qui dunque si chiude la giovinezza,
su uno scambio di persona?
Ma sì, quella sfilata di tetti
quei balconi e terrazze
rapido ponte tra noi ogni mattina
e a sera lenta fuga...
già domani potresti abbandonarti
a un'altra onda di traffico, tentare
un diverso versante,

²³ Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 230, ma per una lettura più approfondita del testo rimando a Georgia Fioroni, *Osservazioni su Nel sonno*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Giornata di Studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, a cura di Georgia Fioroni, Lecce, Pensa, 2016, pp. 81-115 e in particolare alle pp. 112-115 per quanto riguarda la sezione VI della lirica.

confessato la propria ossessione per gli sguardi di rimando²⁵. Tuttavia, più di questo interessa la presenza della folla ad interrompere il momento dell'incontro, dove la divisione dei due personaggi è rimarcata ben quattro volte nel corso di altrettanti versi: «Ma poi, divisi dalla folla / separati passando *tra la folla che non sa*, cosa vive di un giorno? Di noi o di noi due? / Il distacco, l'andarsene», dove i due primi aggettivi – «divisi», «separati» – si ripropongono nel «distacco» e nell'«andarsene», ed esplicitano ciò che nell'*Equivoco* veniva solamente alluso, meno drasticamente spiattellato attraverso lo svanire della voce, così come lo stesso «schermo di bambini» poteva addolcire molto, riducendola nella sfera di una tenerezza infantile, la folla, qui due volte ripetuta e dunque nettamente rimarcata rispetto alla lirica di partenza. Chiudiamo il confronto considerando come le molteplici interrogazioni del poeta rivolte a se stesso, in *Nel sonno*, possano creare un ulteriore *trait d'union* con la lirica della prima sezione: «Cosa vive di un giorno? Di noi o di noi due? / [...] / Qui dunque si chiude la giovinezza, / su uno scambio di persona?», dove questo «scambio di persona» espliciterebbe l'argomento dell'«equivoco» che dà il titolo all'altro testo – che proprio di «scambio di persona» si trattasse, almeno in prima stesura, lo conferma la bozza su cui torneremo.

Il commento di Luca Lenzi a questa sezione di *Nel sonno* avalla sia l'ipotesi di un collegamento stretto di questa lirica con *L'equivoco*, sia quella della presenza baudelairiana, e in particolare della sua *Passante* – ma Lenzi ricorda anche *Le Cygne* come possibile tramite per la rappresentazione cittadina²⁶ – in entrambi i testi: così, «per il motivo dello sguardo e della folla cittadina il testo richiama *À une passante* di Baudelaire (cfr. *L'equivoco*), entro una cornice sentimentale e “romantica” distante dall'amara inquietudine di tutta la poesia»²⁷. Tuttavia, *Nel sonno* costituisce per così dire un passo in avanti rispetto all'altro testo, nella misura in cui se

²⁵ «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 sprizza incandescenza, l'incandescenza dei gatti o di certi azzurrobiondo bambini... Di', che le piacciono i centauri alla bionda?»; Sereni, *La traversata di Milano*, in Id., *Poesie e Prose*, cit., p. 710.

²⁶ Cfr. Luca Lenzi, *Commento*, in Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 230.

²⁷ *Ibidem*. Per *L'equivoco* letto in relazione alla *passante* baudelairiana e ad altri testi sereniani cfr. anche Marcus Perryman, *Lo sguardo di Vittorio Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 179-190 ma in particolare pp. 179-183.

ne fa momento conclusivo e risolutivo, per cui il «refrain [musicale] viene [in *Nel sonno*] assunto dal poeta ad amara epigrafe, quasi dicesse: l'«equivoco» è chiarito, non esiste più alcun «tu»²⁸. Se insomma la lirica di *Uno sguardo di rimando* presentava una situazione piuttosto affine a quella che si accampa in *Nel sonno* – le due prove tra l'altro si avvicinano anche cronologicamente per quanto riguarda il periodo di stesura²⁹ –, il primo testo si concentra però sulla presentazione di una «risorta bellezza»; il secondo, sulla constatazione di un «perduto amore».

Si tornerà poco più oltre sul secondo dei testi – stavolta, in prosa – che intrattiene un forte legame situazionale (ma non solo) con *L'equivoco*. Per ora ci si concentrerà su quest'ultima lirica, nel tentativo di individuare più precisamente le caratteristiche di quel meccanismo di “riduzione” di cui si diceva più sopra, il quale potrebbe comportare un significativo avvicinamento del testo al modello ricordato da Lenzini, *À une passante*.

5. Dalla prima stesura alla versione definitiva

Inizio, per così dire, dalla fine, e cioè dal punto di massima distanza che *L'equivoco* tocca rispetto al modello francese. Ad una scorsa anche rapida del testo nella sua prima stesura ci si accorgerà quanto questo diverga dalla sua versione definitiva, e per struttura e, in parte, per contenuto, per cui la situazione dell'incontro con una *belle inconnue*, come poteva avvenire in Baudelaire, ne risulta quasi del tutto trasfigurata in un'occasione che ben più ha a che vedere con quella presentata in *Nel sonno*. La prima versione dell'*Equivoco* recita così:

No certo, non era. Non era lei.
Che diavolo, l'avrei riconosciuta.
Ma che mai voleva col suo sguardo
Sotto le luci crude
La bionda e luttuosa viaggiatrice?
Intenerita a un chiacchierio [*sic*] di bimbi
Pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Un garrulo schermo di bambini.

²⁸ Lenzini, *Commento*, in Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 231.

²⁹ «Nell'indice provvisorio degli *Strumenti umani* [*Nel sonno*] è datata tra parentesi “1948-1953”» (Isella, *Apparato critico*, in Sereni, *Poesie*, cit., p. 566), mentre *L'equivoco* risale al 1951.

C'era tra noi il mio sguardo di rimando
E, appena sensibile, una voce:
– O amore – cantava – e perduta bellezza
Chi dunque è mutato tra noi? –
Ma la voce restava tra me e me
E presto nemmeno lo sguardo si sostenne.
Muto restavo e afono
Sotto quegli occhi.
Tornavo indifferente.
Era un avvertimento?³⁰

Si è anticipato, più sopra, che nella revisione dell'*Equivoco*, dalla prima stesura alla definitiva, si può intravedere un procedimento mascherante non estraneo ad altri testi degli *Strumenti umani*. Non si tratta, qui, di una modifica del titolo come poteva accadere per *Il muro*, per cui nel passaggio da *I morti* a *Il muro dei morti* al più semplice *Il muro* si posticipava al v. 3 l'esplicitazione del tema che fa da perno alla lirica («Sono / quasi in sogno a Luino / lungo il muro dei morti»)³¹. Qui il nascondimento si opera a livello del referente stesso, per cui se nel testo definitivo compare una indefinita, sconosciuta passeggera, nella prima versione da subito Sereni presenta un personaggio conosciuto, o perlomeno una figura che il poeta poteva pensare di riconoscere: «No certo non era, non era lei» implica, senza dubbio, che la “lei” sia ben nota a chi scrive. In questa prima distanza tra la bozza e la versione definitiva si situa anche la

³⁰ Mi baso naturalmente su quanto riportato in ivi, p. 503; la stesura primitiva è riportata in FMP I 8r (come anticipato il verso reca, forse non a caso, *Nella neve*, che con *L'equivoco* condivide appunto una non dissimile attitudine interrogativa, la tendenza ad indagare il significato di una presenza o dato enigmatici, non chiari). I vv. 1-7 del testo definitivo si leggono poi in un autografo datato 11 ottobre 1950, che contiene anche *Frammenti di una sconfitta* e reca il titolo *Due frammenti* (di cui i vv. 1-7 del nostro testo costituiscono appunto il secondo); in FMP I 7 si trova invece un'altra versione dell'*Equivoco*, cassata con segni di matita blu, dove i vv. 1-7 restano quelli della versione a stampa, ma a seguire i vv. 8-13 recano una versione ancora diversa dalla definitiva, per cui quest'ulteriore prova recita: «Di là da un garrulo schermo di bambini / pareva a un tempo piangere e sorridermi. / Ma che mai voleva col suo sguardo / la bionda e luttuosa passeggera? / C'era tra noi il mio sguardo di rimando / e, appena sensibile, una voce: / amore – cantava – e risorta bellezza... / Ma presto indistinto tornava il messaggio / su quelle amare e dolci allèe di primavera / (no certo non era / non era lei, l'avrei / sicuramente riconosciuta) / e divagava».

³¹ Cfr. Natale, *Il muro di Sereni*, cit., p. 68.

distanza più notevole tra la prima stesura e *À une passante* di Baudelaire³². La diversità dei due testi si ripresenta nuovamente alla luce del termine «viaggiatrice», che poco o nulla ha a che vedere con la *passante* del sonetto francese, e forse può essere significativa la variante che cambia il sostantivo, dalla bozza alla stampa, da «viaggiatrice» a «passeggera»³³. Altri elementi notevoli risiedono nella mancanza sia del «barlume», che chiude nella constatazione dell'endecasillabo *L'equivoco* – mentre qui l'endecasillabo è posto in apertura e la chiusa è affidata ai due settenari, quasi a voler mimare, nella diminuzione della misura versale, non appunto una presa d'atto ma una dissolvenza – sia della «primavera», per cui la *femme* si presenta non nella positività pur dolce e amara del momento della fioritura, ma anzi sotto «le luci crude», che meglio si adattano alla «perduta bellezza» di più sotto. Ecco allora un'altra differenza essenziale tra i due testi: la variazione dalla «perduta bellezza» – che fa invece capolino nell'altra canzone di *Nel sonno* come «perduto amore» – in «risorta bellezza» sposta la semantica del testo su tutt'altro piano, dove l'apparizione di una *inconnue* può preludere, come la primavera, a una possibile rinascita per il poeta, assurgendo insomma al ruolo di colei che sarebbe in grado – ma solo nell'ipotesi – di «faire renaître» (cfr. *À une passante*: «dont le regard m'a fait soudainement renaître»).

Il maggior numero di versi della prima stesura, poi, contribuisce a dislocare nel testo alcuni elementi portanti nella stesura definitiva, attenuandone il ruolo semantico: così, quel «garrulo schermo di bambini» qui si ci viene rivelato essere la causa prima del pianto, per commozione, della viaggiatrice – ed ecco un ulteriore procedimento mascherante nell'eliminazione del dettaglio, in versione a stampa –, ma allo stesso tempo, collocato com'è al v. 8, perde l'importanza che la sistemazione in

³² Di cui riporto qui il testo: «La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!».

³³ Anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 223 commenta il cambio di termine, scorgendovi un probabile legame con *Una passeggera*, il «miglior film mai girato sul tema dei campi di sterminio [...] del polacco Andrzej Munk».

apertura gli conferisce nell'*Equivoco*. Ancora, il personaggio della viaggiatrice/passeggera, se nell'ultima stesura riveste il ruolo di indiscussa protagonista della scena, qui finisce per vedere attenuata la propria posizione di privilegio a livello tematico nei molti versi occupati dal monologo interiore del poeta, che aprono e chiudono la lirica: «No certo, non era. Non era lei. / Che diavolo, l'avrei riconosciuta. [...] / Muto restavo e afono / sotto quegli occhi. / Tornavo indifferente. / Era un avvertimento?». Insomma, quei «conti [che Sereni ha] da saldare con l'esperienza»³⁴, come lui stesso scriveva in una lettera del '61, sono qui esposti in primo piano, e la scena si concentra evidentemente proprio sulla riflessione in merito a un evento, a un episodio di realtà che assume, in versione definitiva, connotati molto più ambigui, meno fissi sui dettagli che personalizzano l'accaduto e più in linea con un motivo topico.

Gli indizi accumulati finora, dalle varianti lessicali – «viaggiatrice»/«passeggera» e «perduta»/«risorta», soprattutto – alla riduzione versale, all'esposizione del «garrulo schermo di bambini» in *incipit* – anche la «rue assourdissante», coi suoi suoni, è presentata al v.1, in Baudelaire –, all'espunzione dei versi che fa di questa “conosciuta” una “sconosciuta”, e via dicendo, farebbero insomma pensare a un consistente avvicinamento del testo, dalla minuta alla versione definitiva, alla *Passante* delle *Fleurs du Mal*. Gli elementi sottratti da Sereni alla prima stesura potranno semmai ricomparire nella VI sezione di *Nel sonno*, dove l'uomo conosce la ragazza e le canta un «perduto amore», dove ancora quel «no certo, non era. Non era lei» del v. 1 può rifluire nelle parole conclusive della canzone stessa, «e non sei tu...», ad anticipare significativamente la domanda che racchiude il senso definitivo di questa prima stesura dell'*Equivoco*: «Qui dunque si chiude la giovinezza, / su uno scambio di persona?».

³⁴ Cito da Enrico Testa, *Vittorio Sereni*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 4. Le modifiche apportate dalla prima stesura dell'*Equivoco* alla definitiva sembrano invece andare in direzione opposta: l'esperienza personale viene mascherata, l'identità della passeggera si perde nell'anonimato, così come si smarrisce il motivo del pianto di lei, giustificato in bozza dalla commozione per la vista dei bambini.

6. «Fu il lento barlume che a volte...»: una Passante sereniana

Torniamo ora alla versione definitiva dell'*Equivoco* e cerchiamo di isolare, a partire dai singoli elementi che se ne fanno portatori, il significato ultimo della *Passante* per Sereni. Si è detto più sopra che dalla prima stesura alla definitiva il testo si avvicina al sonetto baudelairiano; così, quella dorsale fonica che si poggia sulla ripetizione della sibilante [s] può serbare memoria, magari indiretta, della ripetizione del fonema presente soprattutto nell'incipit di *À une passante* (La rue aSSourdiSSante autour de moi hurlait. / Longue, minCe, en grand deuil, douleur majeStueuSe, / Une femme paSSa, d'une main faStueuSe / Soulevant, balanÇant le feSton et l'ourlet»). Ma la strada «assourdissante» in Sereni non si rifà solo su base fonica: la confusione cittadina è ribadita, smorzata tuttavia nell'immagine infantile, dal «garrulo schermo di bambini», e a richiamare l'aggettivo «assourdissante» è «garrulo», già montaliano nel *Carnevale di Gerti* (così come tipicamente lo «schermo», per esempio ne *La speranza di pure rivederti*, nelle stesse *Occasioni*). L'occorrenza dell'aggettivo «garrulo» più sopra ricordata nel *Carnevale di Gerti* si trova al v. 48: «le pale dei mulini / rotano fisse sulle pozze garrule», e queste «pozze garrule», del *Carnevale* montaliano, accompagnate alla «bolla d'aria e di luce» del v. 11 nella stessa lirica, possono magari restare nella memoria di Sereni per quanto riguarda i versi di *Pantomima terrestre*: «È rimasta una chiazza una pozza di luce». Montale torna anche in un altro testo strettamente collegato a *L'equivoco* e di cui si è già accennato, e cioè *L'opzione*, dove la bionda ragazza viene presentata con «occhi d'acciaio» così come la Clizia di *Nuove stanze*: «Lei che intanto è venuta avanti decisa con i suoi occhi d'acciaio» (in *L'opzione*), e «chi può con te allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio» (in *Nuove stanze*), ma in fondo questi ultimi versi montaliani erano esplicitamente citati anche nell'altra prosa sereniana, *Ognuno riconosce i suoi*³⁵.

Tornando ora alla «rue assourdissante» che nel sonetto baudelairiano «hurlait», che apriva dunque il testo sulla presentazione dello “choc” del moderno *flâneur*³⁶, questa viene qui trasfigurata in un'immagine di tenerezza, che non ha proprio nulla di “scioccante” e che anzi, dato

³⁵ La presenza di Montale nei versi di Sereni è questione nota e studiata; per altre, numerose corrispondenze a livello lessicale rimando a Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002.

³⁶ Cfr. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2014, p. 103.

l'allontanamento del referente-passeggera al di là di questo «schermo di bambini», può addolcire il momento dell'apparizione femminile stessa, la quale perde allora il tratto di maestosità quasi regale che la caratterizzava in Baudelaire. Ancora, se nel francese la *femme* cammina assieme alla folla – ed è appunto attraverso l'assimilazione della figura alla scia dei passanti, ricordo con Benjamin, che lo svolgersi della scena è consentito³⁷ –, qui la sconosciuta sta al di là di uno schermo, collocata là dove pare irraggiungibile da subito, e non dove potrà risultare perduta nella confusione della città. Il dato, alla luce della poetica sereniana, è significativo (ci si tornerà poco più oltre). Intanto, si considerino altri due elementi di evidente contatto con *À une passante*: la donna si presenta «luttuosa», e cioè «en grand deuil», e soprattutto è colta nel momento dello sguardo che rivolge al poeta. È una figura, però, statica: lo sguardo si trova da subito in primo piano nella lirica di Sereni, e in particolare qui l'insistere comporta la mancanza del movimento che animava la lirica francese: il verbo tematico «passa» non è presente che nella caratterizzazione di «passeggera» assegnata alla donna, e al di fuori di quel «si smarriva» – comunque riferito alla «voce» nonostante questa sia identificata con la sconosciuta – non compaiono altri verbi ad indicare il cammino o il passaggio di lei. Anche il dettaglio del gesto che solleva la gonna – e con questo il particolare feticcio –, che in Baudelaire ricalcava la mobilità della figura nell'atto di scostare l'«ourlet balançant», viene completamente espunto nel testo di arrivo: lo sostituisce l'immobilità delle due figure, còlte e come sospese nell'istante in cui a un primo sguardo ne segue un altro, «di rimando».

Questa stasi, e insieme questa rilevante differenza fra i due testi, cala la lirica in un'atmosfera che se pure, nella sua immobilità, riprende una situazione di eccezionalità a preludere al passaggio della sconosciuta in Baudelaire, riveste la situazione sereniana di un sapore latamente onirico³⁸, del tutto diverso da quello che poteva avere il sonetto francese, giocato piuttosto in chiave narrativa. Nella stasi la «passeggera» perde la maestosità della «passante» – manca appunto anche la «jambe de statue» che si intravede a partire dal passo che scosta la gonna – e diventa per così dire una figura più sfumata, maggiormente indifesa nella tenerezza che pervade la scena ma anche inafferrabile, un personaggio più sulla falsariga delle

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Sul tema del sonno e del sogno in Sereni cfr. ad esempio il fondamentale saggio di Stefano Agosti, *Incontro con la poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 17-28.

visioni, «apparizioni o incontri» dell'ultima sezione che della concreta *femme* protagonista di un *tableau*. Qui il “quadro di Parigi” diventa del tutto un “quadro sereniano”: la presenza dei bambini a sostituire l'urlo della strada irrompeva anche in *Via Scarlatti*, come già ricordato, ma vi si possono affiancare anche *Quei bambini che giocano*, che danno il titolo alla lirica di *Appuntamento a ora insolita*, e la «nuova gioventù» di Porto e delle Verbanesi, a «gioca[re] in notturna, sei / contro sei» nel *Muro*. *L'equivoco* si apre insomma su una *rue* “serenizzata”, dove del sonetto baudelairiano resta solo l'imperfetto narrativo «pareva» ad aprire la scena – che in *À une passante* recitava appunto «hurlait» –, ma proseguendo nell'isolare i dettagli che caratterizzano la donna ci si accorgerà che non è solo il fondale “scenico”, per dirlo con Testa, a subire il processo di trasformazione che consente alla passante l'ingresso in un libro di poesia ben coerente come gli *Strumenti*. L'apparizione della figura femminile, in Sereni come in Baudelaire, viene posticipata di alcuni versi rispetto all'*incipit* della lirica: entrambi i testi condividono la medesima impostazione per quanto riguarda la disposizione degli elementi, per cui si avrà *in primis* la presentazione della scena, poi quella della *femme*, poi il momento della sparizione di questa. Se la passante baudelairiana però è «longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse», quella sereniana è «bionda e luttuosa», cioè ancora più stilizzata, e pare «a un tempo piangere e sorrider[e]»: si attiva così nell'*Equivoco* una disposizione chiasmica delle peculiarità della *femme*, per cui se ossimoricamente si presentano insieme pianto e riso, il biondo dei capelli può come smorzare il primo elemento, il lutto del vestito può attenuare il secondo. Al posto del passaggio regale di lei, cui si è già accennato, interviene una situazione non solo statica ma anche ambigua, una situazione appunto “da equivoco”: Sereni, di fronte allo sguardo della passeggera, non ha nulla di colui che rimane «crispé comme un extravagant», non beve dall'occhio che è come un «ciel livide», ma resta in uno stato come di perplessità. L'azione del soggetto, al di là dello «sguardo di rimando», è completamente assente, così come di frequenza molto minore rispetto a Baudelaire sono infatti le spie di presenza dell'io: al «je» baudelairiano, rinforzato là al v. 6 – «Moi, je buvais» –, si mette qui la sordina, al punto che la chiusa, sotto forma di pura constatazione, viene affidata a un quasi impersonale, generalizzante «noi» – «Fu il lento barlume che a volte / vedemmo lambire il confine dei visi». Nella situazione “da equivoco”, all'io sereniano non resta che il dubbio: della passante non si sa se pianga, se rida, ma soprattutto non si sa che cosa voglia, così che il

perduto amore di Baudelaire, là immediatamente identificato pur tra la moltitudine dei passanti, qui non può che essere riconosciuto solo a posteriori – «fu il lento barlume» – e suggerito da una voce anonima – «amore – cantava – e risorta bellezza» –, ma al momento dell'incontro è ormai così irriconoscibile e impraticabile da lasciar spazio unicamente all'ipotesi di un fraintendimento, per cui si genera la domanda: «Ma che mai voleva col suo sguardo / la bionda e luttuosa passeggera?».

Si è detto più sopra che l'ambiguità di cui si fa carico la figura la apparenta alle «apparizioni o incontri» dell'ultima sezione, come alla imprecisata *femme* di *Le Fornasette*, che stavolta si è colta nel «gesto leggiadro che preserva / il lembo della gonna» – dove forse si ripropone il ricordo della *Passante?* –, ma anche, nella opposizione di riso e lutto, alla nonna di *Ancora sulla strada di Creva*, l'unica altra figura femminile luttuosa in Sereni e che non a caso viene associata al tema amoroso. Anche in quella lirica degli *Strumenti* si riattiva infatti tematicamente la polarità dialettica amore-morte: la donna che appunto «scovava, svergognandola, la morte» si presenta «ilare», «vermiglia del suo riso» pur portando «la gramaglia dell'abito», e come la *femme* dell'*Equivoco* se ne va «oltre noi dileguando» nell'«estate di San Martino» di cui non si è riusciti a godere il momento positivo, il «bel sole» («c'era sino a poco fa / un così bel sole – e per pigrizia o noia / o distrazione non siamo riusciti a goderlo»). Concludendo con l'incursione nella sezione ultima, entrambi i testi mi sembrano due buoni rappresentanti dello svolgimento del tema amoroso negli *Strumenti umani*. Dal momento che la raccolta presuppone, affinché l'io possa dire ed esercitare il motivo della colpa e del ritardo, l'assenza di qualsiasi angelica Clizia, l'amore o lo dirà un femminile de-erotizzato³⁹ o lo rappresenterà un «barlume» istantaneo, necessariamente non colto. E tuttavia non, come avveniva in Baudelaire, in nome dell'entrata nel moderno, quanto piuttosto in conseguenza della condizione tutta soggettiva di un «io difettivo»⁴⁰, che tende a sfumare – lo si è visto sopra – anche sul piano concretamente grammaticale, che sbanda, tradisce e insomma è, «come sempre, in ritardo»⁴¹.

È in linea con queste considerazioni che il *topos* della *Passante* baudelairiana si riformula negli *Strumenti umani*: il sonetto che declina il

³⁹ Cfr. Andrea Zanzotto, *Gli strumenti umani*, in Id., *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 2001, p. 37.

⁴⁰ Gilberto Lonardi, *Introduzione*, in Sereni, *Il grande amico*, cit., p. 9.

⁴¹ Cfr. *Intervista a un suicida*, v. 5.

tema della perdita dell'*âme sœur* viene riscritto per presentare una salvezza irraggiungibile, al di là di uno schermo o «lento barlume» visto allontanarsi e «in povertà sfiorire», non senza che la «passeggera», col suo sguardo fisso e carico d'ambiguità, assuma il ruolo di una di quelle figure che interrogano il poeta, che magari anzi gli chiedono il conto o «le carte»⁴². In questo senso le parole di Claude Leroy, per il quale «la passante [di Baudelaire] est un miroir qui fascine [...] qui dénude et qui accuse, qui interroge et qui renvoie au désirant l'énigme de son désir»⁴³, sembrano persino quasi più adatte a Sereni che a Baudelaire.

Insomma, a riassumere efficacemente il significato dell'«assenza di una forma-canzoniere», nella raccolta del '65, e con questo la necessità che l'incontro con la sconosciuta resti mancato per Sereni, basta l'intuizione di Lonardi, per cui negli *Strumenti umani* «occorre che non ci siano scappatoie, quelle magari che la stessa ambiguità del letterario può concedere. In particolare, occorre che non spunti, in ambigua uscita dall'immanenza, una figura che si assuma un qualche peso per conto del soggetto, una figura di espiazione o di riscatto, o di *pari* ontologico, di scommessa su un Altrove»⁴⁴ – «altrove» sul quale invece poteva ancora latamente scommettere Baudelaire: «Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?».

Questa la differenza ideologica tra i due testi. Le corrispondenze restano molteplici, come si è visto: dalla struttura, allo sguardo-*regard*, al risorgere-*renaître*, fino al lutto e al momento della sparizione della *femme*, che tra l'altro recupera il *passé simple* baudelairiano – «passa»/«fu».

Concludendo, mi soffermo brevemente sul momento finale dell'*Equivoco*, e cioè su quel «barlume» che parafrasa l'apparizione della passante assegnandole definitivamente uno statuto di positiva eccezionalità, pur istantanea ed inafferrabile. In questo senso, mi sembra molto appropriata anche per l'*Equivoco* la definizione che Tiziana de Rogatis dà commentando il termine (appunto «barlume») nella montaliana *Pareva facile giuoco* (v. 9: «La vita che dà barlumi»). Scrive la de Rogatis che «i “barlumi”, parola tematica centrale di questa raccolta, sono le occasioni o gli istanti privilegiati – spesso veicolati da un segno luminoso precario e intermittente (il lampo, il guizzo, il baleno, il barbaglio) – che irrompono

⁴² Cfr. *Un sogno*, v. 6.

⁴³ Claude Leroy, *Le mythe de la passante. De Baudelaire a Mandiargues*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, pp. 75-76.

⁴⁴ Lonardi, *Introduzione*, cit., p.18.

casualmente nella vita quotidiana riempiendola di senso»⁴⁵. Facciamo un salto in avanti e, alla luce di quanto anticipato, prima di commentare gli ultimi versi dell'*Equivoco*, leggiamo quello che più sopra si era definito come l'altro testo sereniano in forte comunicazione con la lirica di *Uno sguardo di rimando*. Si tratta di *Dovuto a Montale*, da cui estrapolo la narrazione dedicata ai due episodi che qui interessano maggiormente:

Durante una passeggiata a ora tarda per le strade del paese la vetrina di una drogheria rompe con la forza della sua illuminazione l'oscurità circostante. Qualcosa da quell'attimo cominciò a muoversi in me, e lo avvertii come nuovo.

Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.

Certo non c'era premeditazione nel ricorso a una poesia di Eugenio Montale letta in una rivista nei giorni immediatamente precedenti quel mio ritorno al paese.

[...]

Cercavo dunque quel che qui chiamo romanzo ma col desiderio che fosse la poesia a suggerirmelo o a farmelo supporre; che la vicenda adombrata o sottintesa si sviluppasse al di là, al di fuori delle righe che sono i versi. Allo stesso modo un motivo musicale serpeggiante in una qualunque ora del giorno accelera il flusso del sangue, cambia il ritmo dell'esistenza, apre porte e finestre, mette in moto l'immaginazione:

*e m'è cara la maschera se ancora
di là dal mulinello della sorte
mi rimane il sobbalzo che riporta
al tuo sentiero...*

Ah, quel fatale, contagiate tu delle vecchie poesie di Montale!

Ero sul portone della casa dove un tempo avevo abitato. C'era attorno l'aria di disfaccimento del mercato che smobilita tra il rimbombo delle bancarelle rimosse e un sentore di paglia, pollame, latticini, polvere e festuche nel vento. Passò lenta una ragazza in bicicletta. Fece una pigra giravolta e mi ripassò davanti, gettò un'occhiata dalla mia parte. Il fermacapelli che aveva in capo, un nastro o altro di simile, mi fece pensare a una ghirlanda – o così mi pare di aver pensato allora. A mia

⁴⁵ Eugenio Montale, *Le occasioni*, a cura di Tiziana De Rogatis, Milano, Mondadori, 2018, p. 7.

volta la guardai chiedendomi se per caso qualcuno di comune conoscenza al corrente del mio arrivo le avesse parlato di me. Quello sguardo reciproco era il guizzo con cui si saluta una novità?

Ripensandoci qualche ora più tardi m'immaginai che la ragazza avesse sorriso e che avessi sorriso a mia volta. Ma senza malizia o lusinga di qualunque genere da entrambe le parti, non quello che si potrebbe supporre. Piuttosto uno sguardo d'intesa. A che cosa? A un tutto o a un nonnulla che stava oltre le rispettive persone? Finii con assimilare il piccolo fatto all'episodio della vetrina illuminata⁴⁶.

La prosa sereniana procede coniugando l'esperienza privata di Sereni, "passeggiatore" a Luino, con quelli che si potrebbero definire brevi lampi o ricordi-lacerto dei versi di Montale⁴⁷. Sereni sembra mettere in pratica, ma rovesciata su se stesso, l'occasione "da romanzo" che dà l'avvio o si nasconde dietro la lirica montaliana – ecco quel «fatale, contagiante tu», nell'inciso esclamativo di Sereni, rimandare alla situazione narrativa adombrata dai versi appunto di Montale –: i versi del poeta più anziano condensano l'esperienza del poeta più giovane, che in questo senso vi legge un "romanzo" non solo nascosto, sottinteso e montaliano, ma anche privato, in qualche modo autobiografico. È in particolare un verso, quel primo «anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra» da *Eastbourne*, che viene utilizzato da Sereni per parafrasare, riassumendolo nella misura dell'endecasillabo di Montale, diciamo due episodi della propria esperienza personale (due e non uno, dal momento che il verso è citato esplicitamente a seguito del racconto della vetrina illuminata, ma allo stesso racconto l'autore assimila il momento del passaggio della ragazza in bicicletta).

I due episodi, quello della vetrina e quello della sconosciuta ciclista, si rispondono in effetti benissimo se letti nella chiave del "barlume", secondo la definizione che ne dà la De Rogatis. Anche a livello lessicale i racconti ricalcano i termini utilizzati nella definizione degli «istanti privilegiati», appunto casuali e «veicolati da un segno luminoso» (la vetrina illuminata): da un lato vi è la luce, dall'altro vi è il «guizzo con cui si saluta una novità». Nel secondo "racconto" sereniano, tuttavia, il centro tematico si sposta

⁴⁶ Sereni, *Poesie e prose*, cit., pp. 1031-1033.

⁴⁷ Il primo verso («Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra») appartiene a *Sotto la pioggia*, dalle *Occasioni*. Sempre in *Dovuto a Montale*, nelle righe qui espunte, si citavano invece altri due versi di *Sotto la pioggia*, da cui viene estrapolata la seconda citazione («e m'è cara la maschera se ancora» ecc.): «Strideva *Adios muchachos, compañeros / de mi vida* il tuo disco dalla corte».

concentrandosi sullo «sguardo» della ragazza, e la situazione non è certo sconosciuta al lettore dell'*Equivoco*; vi si insiste ripetutamente, a partire da una prima occhiata quasi involontaria («gettò un'occhiata dalla mia parte») che sfocia in una situazione da «sguardo di rimando» («a mia volta la guardai»), fino al momento dello «sguardo d'intesa» a cui si aggiunge, qui, il *surplus* dell'immaginato e reciproco sorriso («m'immaginai che la ragazza avesse sorriso e che avessi sorriso a mia volta»). Insomma, l'episodio della ciclista riportato in *Dovuto a Montale*, se da un lato contestualizza, svolgendola più concretamente a partire dal resoconto autobiografico, la situazione dell'incontro con l'annesso scambio di sguardi dell'*Equivoco* – ma là naturalmente la portata ambigua di quello sguardo si carica dell'ambivalenza del sorriso e del pianto che lo accompagnano –, dall'altro può ben dirsi esemplificare il senso del barlume montaliano, istante privilegiato a irrompere casualmente, luminosamente nell'esperienza. Ora, riaccostando *L'equivoco* a *À une passante*, è chiaro che il «lento barlume» della poesia di Sereni, in luogo di chiusa e appena successivo al momento della sparizione della passeggera, riecheggia quell'«éclair» che nel sonetto sta a parafrasare l'attimo della scomparsa. Eppure, alla luce di quanto appena esposto, il barlume/lampo si carica in Sereni, affezionato lettore di Montale, di un significato ulteriore, nel momento in cui per di più, in lirica, diventa un «lento barlume» (lo stesso aggettivo è presente in *Dovuto a Montale*: «passò lenta una ragazza in bicicletta»). Dove in Baudelaire era soprattutto l'istantaneità del passaggio della *femme* ad essere sottolineata attraverso l'immagine dell'*éclair*, qui non si tratta di movimento subitaneo (il barlume è appunto «lento»), quanto piuttosto della constatazione della perdita («fu») di una possibilità irripetibile, di un momento esistenziale d'eccezione che poteva aprire al poeta la via per raggiungere o intravedere una possibilità altra rispetto al consueto e monotono procedere del sempre-uguale. Il lampo dello sguardo baudelairiano, istante privilegiato dal momento che consente – come non accade invece in Sereni – uno scambio quasi telepatico tra i due passanti – «ô toi qui le savais!» – qui sembra subire, insomma, uno slittamento a livello semantico: Sereni affida la chiusa, direi, a un “lampo” che rimodula certo l'occorrenza della *Passante*, ma che è letto però col tramite del Montale delle *Occasioni*, quello della «vita che dà barlumi» o che, in *Sotto la pioggia*, poteva veder scomparire improvvisamente quella donna o «luce-

in-tenebra» di fronte al «ciclico reiterarsi del “male”»⁴⁸, nella «ruota [che] non s'arresta»⁴⁹.

Federica BARBONI
Università di Verona

RIASSUNTO

Il presente articolo si propone di offrire una lettura dell'*Equivoco* di Vittorio Sereni, lirica degli *Strumenti umani*, sia tenendo presente la sua posizione, la funzione e i suoi punti di contatto con altre prove all'interno della stessa raccolta, sia indagandone il significato in relazione all'intera poetica sereniana. In particolare, si cercherà di sondare i legami che il testo intrattiene con il principale modello di riferimento, *À une passante* di Baudelaire, verificando ad esempio come dalla prima stesura alla versione definitiva l'*Equivoco* rinforzi i propri legami con il sonetto francese. Si proverà infine a considerare le modalità secondo le quali un ulteriore e decisivo maestro sereniano, Eugenio Montale (in particolare il Montale delle *Occasioni*) interagisce con il modello francese.

⁴⁸ Montale, *Le occasioni*, cit., p. 217 (cappello introduttivo di *Eastbourne*).

⁴⁹ *Eastbourne*, v. 38.