

# GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA

---



**anno III, fascicolo 2**  
**dicembre 2024**

Federico II University Press



fedOA Press



**Giornale di Storia della Lingua Italiana** III/2 (2024)

ISBN 978-88-6887-323-3

DOI 10.6093/gisli/5

## **Direzione**

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cella (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli "Federico II"), Rita Fresu (Università di Cagliari)

## **Comitato scientifico**

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli "Federico II"), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

## **Redazione**

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giuseppe Andrea Liberti, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino", Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

# SOMMARIO

---

## Saggi e studi

MIRKO VOLPI

*Sulla prosa del Grisostomo pavese. I. La Parafrasi del Neminem laedi nisi a se ipso (capp. I-XV, XXXIII-XXXVI)*

7

RICCARDO DE ROSA, PAOLO TROVATO

*Ancora sull'editio princeps del Decameron (Pr. 6748, ISTC ib00725200). Con qualche considerazione sulla localizzazione di edizioni sine notis e sulla distribuzione degli incunaboli italiani nelle biblioteche italiane e straniere*

37

SERENA NARDELLA

*Schede sul lessico dell'epica tassiana tra Liberata e Conquistata. Saggio d'analisi alla luce della polemica cinquecentesca antitassiana*

91

GIACOMO MICHELETTI

*Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori dei Colloqui con il professor Y (1971) di Céline*

109

## Prospettive

### Ingrandimenti

ANDREA AFRIBO

*Madrigale a Nefertiti di Vittorio Sereni*

149

ANNACHIARA MONACO

*Primo Levi, «Cladonia rapida» (Storie naturali)*

163

## Resoconti

MARCO MAGGIORE

*Marcello Barbato, Il rapporto di Nicola di Bojano (Morea 1361). Edizione e studio linguistico*

183

ENEA PEZZINI

Serenella Baggio, Pietro Taravacci (a cura di), *Lingua illustre, lingua, comune*

188

STEFANIA SOTGIU

Giovanna Frosini, Sergio Lubello, *L'italiano del cibo*

191

## INGRANDIMENTI

---

### *Madrigale a Nefertiti di Vittorio Sereni\**

Andrea Afribo

**M**adrigale a Nefertiti è il settimo degli otto testi, dunque il penultimo, della sezione *Traducevo Char*, a sua volta penultima della quarta e postrema raccolta di Vittorio Sereni, *Stella variabile*. La sezione riproduce «momenti di vita riferibili al tempo» in cui Sereni «era occupato da tale lavoro» (Isella 1995: 800) e comprende impressioni e ricordi del viaggio in Egitto del 1973, come registra il sistema di luogo e data alla base di certi testi – «Luxor 1973», «Valle delle Regine 1973», un titolo come *Muezzin*, il verso «Allah è grande» della stessa *Muezzin* e dunque le immagini incluse: «la torre più alta» (*Muezzin*), «la spianata», la «stellata / prateria delle stelle» di *Notturmo*, eccetera (Sereni 1995: 239-246). Sullo sfondo (vedremo) si riconoscono anche luoghi e suggestioni della natura chariana e petrarchesca di Valchiusa: «Vaucluse» («voglia intermittente: Vaucluse») è infatti l'ultima parola del testo successivo e conclusivo di *Traducevo Char*.<sup>1</sup> Su tale compresenza o sovrapposibilità fa fede pure il titolo della quarta poesia *Villaggio verticale* trapiantato dal chariano *Le village vertical* che Sereni colloca in *Ritorno Sopramonte* (Sereni 2002<sup>2</sup>: 86-87).

Nell'economia e nel «panorama» del macrotesto di *Stella variabile* i luoghi di *Traducevo Char*, fondamentalmente di ambientazione naturale, costituiscono obiettivamente e simbolicamente, o almeno in potenza, uno stacco netto rispetto alla media dei luoghi delle sezioni precedenti, in particolare della prima, che sono luoghi metropolitani e dell'estremo contemporaneo. Come Toronto (che in fondo potrebbe essere «una Varese più grande»), New York e il Bronx, Francoforte, con i loro «segni corrotti e insidiosi» (Martignoni 1999: 437), con i loro picchi di modernità, morte e alienazione del genere di, citando da *Toronto sabato sera* e *Lavori in corso*, «grattacieli», «vetro cemento acciaio», «formicai», «piccole svastiche», e dove la vita è «lebbra repressa dall'acciaio» o «carbonizzazione» o «grigio d'inesistenza».

\* Una versione ridotta di questa lettura costituisce una parte di un mio intervento in corso di stampa negli Atti del Convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della Letteratura (Compalit), «Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti» Padova, 14-16 dicembre 2023.

1. Su *Madrigale a Nefertiti* cfr. anche Scaffai 2014 e Piasentini 2023.



Al di fuori del libro *Madrigale a Nefertiti* è in rapporto stretto con la prosa *Il Sabato tedesco* (Sereni 1998: 203-224),<sup>2</sup> dove nella «grand[e] città» di F[rancoforte] sede della «grande kermesse» del Salone del libro, l'io sereniano o un suo doppio («Io, o il mio doppio») si ritrova seduto al tavolino di un bar, il «vecchio Sammy's Bar», «in altri tempi brulicante» ma «ora deserto». A fargli compagnia solo una «vecchia conoscenza», un «ben noto idolo di maiolica»:

Immutata e immutabile solo una mia vecchia conoscenza, l'a me ben noto idolo di maiolica, il suo pallore sorridente sotto vetro da una nicchia aperta nella parete. Benevolo? Esortante allo svago e al piacere? Oppure ammonitore? Il dardeggio alquanto osceno di una linguetta vermiglia asseconda il moto meccanico della testolina del piccolo Buddha, la sua pendolarità verticale dal su al giù, e ritorno. Così, a seconda dell'umore, lo si può supporre incoraggiante (divertiti, divertiti) oppure beffardo e minace (ma sì, spreca il tuo tempo, te ne accorgerai, vedrai che cosa ti aspetta) (ivi: 216).

Ma a distogliere l'io dallo sguardo ipnotico del «piccolo Buddha» ecco l'«immaginazione» di scrivere una lunga lettera a Nefertiti, l'antica-antichissima regina egiziana il cui nome, ci ricorda Luca Lenzi, significa «la bellezza che è venuta» (Lenzi 1990: 266). La lettera inizia così (il corsivo è del testo come tutti gli inserti lirici che punteggiano e «interrompono» la prosa delle prose sereniane):

*Oggi vorrei parlarle della bellezza. Non della sua Nefertiti, tanto lo so che non attacca. Potrei tutt'al più aspettarmi di veder lampeggiare dalla penombra in cui vive il suo sorriso già abbastanza imprevedibile* (Sereni 1998: 216).

È un sorriso imprevedibile, come similmente ambiguo («Benevolo? [...] ammonitore?») è quello del piccolo Buddha di maiolica, e come ugualmente imprevedibile, o assente, è il sorriso del nostro *Madrigale*. Riporto il testo:

- 1 Dove sarà con chi starà il sorriso
- 2 che se mi tocca sembra
- 3 sapere tutto di me
- 4 passato futuro ma ignora il presente
- 5 se tento di dirgli quali acque
- 6 per me diventa tra palmizi e dune
- 7 e sponde smeraldine
- 8 – e lo ribalta su uno ieri
- 9 di incantamenti scorie fumo
- 10 o lo rimanda a un domani
- 11 che non m'apparterrà
- 12 e di tutt'altro se gli parlo parla?

Che questo *sorriso* sia imprevedibile, o lo sia almeno per l'io, ce lo dice la doppia interrogativa «Dove sarà con chi starà il sorriso», che dal v. 1 ipotizza tutto il

2. Sul rapporto tra *Sabato tedesco*, la lettera a Nefertiti ecc. cfr. Barile 2013.

testo fino alla fine. Il *sorriso* sembra da una parte ispirare all'io un sogno al presente di bellezza, un miraggio di «acque», «palmizi», «dune» e «sponde smeraldine» (vv. 5-7); dall'altra però rifiuta l'io, cioè lo «ignora» (v. 4), parla d'altro mentre l'io parla («e di tutt'altro se gli parlo parla»), «ribalta» (v. 8) il suo sogno su uno «ieri» di «scorie» e «fumo» (vv. 8-9), e lo condanna definitivamente a un destino di inappartenenza, cioè «a un domani / che non m'apparterrà» (vv. 10-11). Siamo dunque nel pieno del tragico sereniano, di cui proprio i temi dell'esclusione e dell'inappartenenza, della «dolorosa sfasatura» (Lonardi 1990: 5), dell'*appuntamento mancato* con la pienezza e il *kairòs* sono i pedali costanti e profondi. E lo sono di più in *Stella variabile* se la poesia di apertura espone subito (nel titolo e nell'incipit sintatticamente continui) due parole come «calamità» e «catastrofe» («*Quei tuoi pensieri di calamità e catastrofe / nella casa dove sei / venuto a stare*») e ha il suo perno nella correlazione iterata tra *sorriso* e *morte*:

– e questi che ti sorridono amici  
 questa volta sicuramente  
 stai morendo lo sanno e perciò  
 ti sorridono.

In questa sede approfondirò, pensandoli come una parte per il tutto, due aspetti di *Madrigale a Nefertiti* – quello relativo al tema senz'altro centrale della *bellezza* e quello della costruzione della scena della poesia, che è la scena di un *incontro*, di un *vis-à-vis* con l'altro, ovvero di uno schema tipicamente e diffusamente sereniano, ma che ha il suo apice negli *Strumenti umani* dove una sezione si intitola proprio *Apparizioni e incontri*.

Il motivo della *bellezza* è un tema primario e di lunga durata di tutto il sistema poetico sereniano, a partire dalla «svelata bellezza» di *Inverno*, primo testo di *Frontiera* (e anche lì, vicino alla *bellezza*, un *sorriso*: «come di fronte a chi ti sorridesse»), fino a *A un compagno d'infanzia* (*Gli strumenti umani*) dove la parola e il concetto sono ripetuti come in un *loop*: «“Ma tu che hai la bellezza...”», «Non che sia questo la bellezza», «il saperla sempre a un passo da noi, / la bellezza» eccetera. Ma penso anche allo *Char* dei *Fogli d'Ipnos* tradotti da Sereni: «M'incanta il popolo dei prati. La sua bellezza esile e priva di veleno, non mi stanco di narrarmela [...]» (Sereni 1981: 29). Si manifesti nell'armonia del gesto atletico, nel femminile, nel paesaggio, nella forma poetica stessa, nel «sentimento di antica bellezza [...] simboleggiato nel quadro misterioso dei gentiluomini nottambuli» di *Addio Lugano bella* (Martignoni 1999: 437), il motivo della *bellezza* in Sereni funge da azzardo vitale, scommessa, anticipo di future pienezze, ed è tanto più presente quanto più è presente la condizione dell'inadeguatezza, dell'incompletezza, della difettività dell'io e della sua esclusione. Cosicché la presenza risulta «sempre a un passo da noi» o «a un'ora di marcia», cioè, di fatto, di nuovo *impredibile*: «È a un'ora di marcia [...] la forma desiderata» si legge appunto in *Villaggio verticale*, quarto testo di *Traducevo Char*. Ed è essenzialmente così anche in *Madrigale a Nefertiti* dove anzi mi pare, dalle poche ma decisive varianti, che Sereni abbia voluto alzare il più possibile il livello della *bellezza della e nella* poesia, così ispessendo il divario, e acuendo la tensione, con

il suo opposto negativo-disforico di «scorie e fumo», dunque aumentando il vuoto tragico dell'inappagamento e della frustrazione finale.

Comincio con la bellezza *nel* testo che ha appunto il suo centro nel paesaggio naturale di «acque», «palmizi e dune / e sponde smeraldine», un'immagine che, come mostra l'apparato di Dante Isella (1995: 813), ha la meglio su almeno altre due:

acque diventa e alberi e colline;

acque diventa e campagne e alberi,

le quali con tutta evidenza definivano un paesaggio più generico, più domestico e, mancando «smeraldine», letteralmente “incolore”. Rispetto a questi incunaboli la forma definitiva può vantare almeno quattro “gradi” in più di perfezione e bellezza.

1. È intanto un'immagine che guadagna in esotismo e in sublime sintetizzando o incrociando “perfettamente” il sublime nefertitano-egiziano (i «palmizi» e le «dune») con quello chariano-petrarchesco (le «acque» e le «sponde smeraldine»).

2. Ha poi più vividezza ed è linguisticamente più preziosa. I nuovi acquisti infatti, *palmizi*, *dune* e *smeraldine*, detengono il privilegio di essere *hapax*, e non è ovviamente così per i generici e comuni *alberi*, *colline* e *campagne*. In particolare, i *palmizi* potrebbero anche congiungerci al Montale più sensuoso e preziosistico di *Iride*,

[...] nella lotta  
che me sospinge in un ossario, spalle  
al muro, dove zàffiri celesti  
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono  
l'atroce vista al povero  
Nestoriano smarrito);

dove anche qui i *palmizi* sono contestualmente prossimi al tratto cromatico di una pietra preziosa («zàffiri celesti») proprio come in *Sereni*, e in entrambi i testi, i *palmizi*, funzionano come «figure consolatrici» (così Solmi 1957: 400 per Montale) per quanto instabili e insufficienti a contrastare il negativo: in Montale «non riesco a nascondere l'atroce vista dell'imminente ossario al povero nestoriano smarrito» (*ibidem*); in *Sereni* non impediscono il ‘ribaltamento’ in «scorie» e «fumo».

Il picco di *bellezza*, poi, *Sereni* lo ottiene con *smeraldine*, che è un aggettivo preziosissimo, anche “letteralmente”, come certi verbi «di colore più che preziosi» (Mengaldo 1986: 169) che in *Stella variabile* segnano l'accensione e lo sfavillio, momentanei, del mondo della vita. Penso ad esempio al tricolon di parasintetici «la città s'imporpora / s'intopazia si *smeralda*» (corsivo mio) o all'immagine metonimica delle rive di *miele* e *oro* («fonde le rive in miele e oro», *Malattia dell'olmo*) oppure ancora, ma deviando verso la prosa del *Sabato tedesco*, lo «splendore cupreo» (*Sereni* 1998: 212) dei capelli della donna protagonista di *Domenica dopo la guerra* nella seconda sezione di *Stella variabile*.

3. Il terzo grado di *bellezza* in più è di tipo quantitativo-qualitativo. La versione finale,

se tento di dirgli quali acque  
per me diventa tra palmizi e dune  
e sponde smeraldine,

rispetto a quelle scartate riportate da Isella 1995: 813,

se tento di dirgli come in un attimo  
acque diventa e alberi e colline,  
se tento di dirgli che per lui  
acque diventa e campagne e alberi,

se tento di dirgli che acque  
diventa e alberi e colline,

è infatti a quattro addendi e non tre, che si distribuiscono non in uno ma in tre versi. In particolare l'*enjambement* e l'iterazione delle tre *e* prolungano e dilatano il *tricolon* (e dunque il riverbero dell'estasi), opponendolo alla terna opposta «di incantamenti scorie fumo», asindetica e contratta in un solo verso. Guadagna anche la testura fonica: «quali acque» in punta di verso insiste infatti sull'allitterazione della consonante e sull'apertura protratta della vocale /a/, e i due versi successivi sfoggiano la sequenza timbrica alternata su /d/ e /p/: «Per me Diventa tra Palmizi e Dune / e sPonDe smeralDine».

E infine, 4., con l'innovazione di «sponde smeraldine», Sereni si garantisce la coppia *acqua + verde*, che è la base di un classicissimo *locus amoenus* («in esso si trovano [...] un prato ed una fonte o un ruscello» scrive Curtius 2022<sup>2</sup>: 276), che fa tutt'uno *a*) con quello valchiusano-petrarchesco della canzone 126 e delle sue *Chiare, fresche et dolci acque* prossime alla «verde riva» della canzone *sorella*, la 125 (v. 49 «odil tu, verde riva»), *b*) con quello evocato nella prima poesia di *Traducevo Char*:

Un'acqua corse, una speranza  
da berne tutto il verde  
sotto la signoria dell'estate;

e *c*) con due luoghi direttamente chariani tradotti da Sereni: «dans la plaie chimérique de Vaucluse [...] une eau verte» («nella piaga chimerica di Valchiusa [...] un'acqua verde»), da *Tracé sur le gouffre*, ma ovviamente di più «je bus sa verdure sous l'empire de l'été» (tradotto con «bevuto ne ho tutto il verde sotto la signoria dell'estate») di *Éprouvante simplicité* come segnala Isella (1995: 805). Pensando dunque a *Traducevo Char* come a un macrotesto, possiamo concludere che la frustrazione del soggetto all'altezza di *Madrigale a Nefertiti* è pertanto tripla, perché non uno soltanto, quello del nostro testo, ma ben tre *loci amoeni*, tre *incantamenti*, tre *speranze* – per di più avvolti nella luce auratica degli ipotesti letterari – nel finale gli si riducono in «scorie e fumo».

E siamo alla bellezza *del* testo, perché non è così vero ciò che scrive Fortini (1981: 165) che è solo nelle traduzioni da Char che Sereni si abbandona a un su-

blime che in proprio si nega.<sup>3</sup> E non è vero soprattutto in *Stella variabile*, ancora di più in *Traducevo Char*, ancora di più nella nostra poesia – che è sublime intanto perché, come dice il titolo, è un *madrigale*. Ed essendo l'unico titolo metrico di tutto Sereni l'indicazione non è da sottovalutare. La definizione di *madrigale* sarà da pensare in senso metaforico, come metafora appunto delle belle forme plasmate dai nostri classici; oppure in un'accezione anche moderna di poesia dedicata a una donna come i *Madrigali privati* di Montale o gli *xenia* per Mosca, che sono in fondo «madrigali in morte» ha scritto Gilberto Lonardi (2003: 191), oppure come i *Due madrigali per la Duchessa d'Aosta* di Umberto Saba, il *Madrigale* di Attilio Bertolucci, il *Quasi un madrigale* di Quasimodo.

Ciò non toglie però che il nostro testo, più degli altri appena nominati, possa essere pensato anche come un madrigale in senso proprio o quasi. Come un classico madrigale è infatti un testo breve, di appena 12 versi – e mediamente brevi e «di struttura raffinementamente madrigalesca» (Martignoni 1999: 444) sono tutti i testi di *Traducevo Char*. Ho calcolato una media di 9,6 versi a poesia contro la media del resto dei testi di *Stella variabile* sempre attorno ai 18 versi, con picchi di molto superiori (*Addio Lugano bella*, *Esterno rivisto in sogno*, *La malattia dell'olmo*, *Autostrada della Cisa*) anche senza considerare l'ovvia dismisura di *Un posto di vacanza*. Come ogni classico madrigale, poi, anche il nostro è in chiave di endecasillabo e settenario, con i due versi che insieme vanno a occupare postazioni privilegiate e a disegnare perfette geometrie. Alla coppia di endecasillabo e settenario dell'incipit («Dove sarà con chi starà il sorriso / che se mi tocca sembra») risponde in chiusa, specularmente e chasticamente, la coppia invertita settenario ed endecasillabo («che non m'apparterrà / e di tutt'altro se gli parlo parla?»). Tale *redditio* risulta per di più marcata dallo stesso passo ritmico (di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>) dei due endecasillabi di inizio e fine e dalla loro gemella figura di iterazione: «Dove sarà con chi starà [...]», «[...] se gli parlo parla». Infine, un terzo distico endecasillabo e settenario occupa il centro del testo: «per me diventa tra palmizi e dune / e sponde smeraldine» – come dire che la forma auratica della metrica conferma e raddoppia la bellezza auratica del sublime naturale.

Tutto ciò è ancora più interessante se pensiamo che nelle versioni precedenti o alternative poi scartate queste preziosità metrico-retoriche (che fanno tutt'uno con quelle lessicali e dei referenti) non esistevano. Al posto delle coppie auree appena nominate trovo infatti, in attacco, una sequenza novenario-endecasillabo: «Dove sarà come starà / il sorriso che sembra se mi tocca», oppure novenario-settenario: «Dove sarà come starà / il sorriso che sembra» (Isella 1995: 815), mentre la chiusa si configurava anche così (*ibidem*):

[...] o lo rimanda  
a un domani che non m'apparterrà  
e di tutt'altro, se gli parlo, parla?

3. «Char è, per Sereni, [...] il sublime che Sereni non si sarebbe perdonato in proprio» (Fortini 1981: 165). E cfr. Mengaldo 1986: 169: «L'acuta formula di Fortini secondo cui nelle versioni chariane Sereni si abbandona a un sublime che in proprio si nega, è forse da ritoccare almeno in diacronia».

cioè in una veste che in più aspetti non consentiva quella circolarità perfetta tra i bordi del testo: a causa di un endecasillabo di troppo e di un explicit («e di tutt'altro, se gli parlo, parla») dotato di una punteggiatura esplicita – le due virgole – funzionale certo al *ralenti* enfatico, ma asimmetrica rispetto alla *repetitio* fluida dell'incipit.

E dunque, anche non fosse un madrigale in senso stretto, *Madrigale a Nefertiti* è indubitatamente una poesia che ha fatto di tutto per brillare di compostezza formale. Gli stessi versi né endecasillabici né settenarii rispondono a un versoliberismo temperato e regolato, «ricorsivo» e ad escursione sillabica minima (due ottonari, due novenari, uno stesso passo ritmico omogeneo).<sup>4</sup> E riguardando l'Apparato di Isella (1995: 813) si potrà ancora notare l'espunzione di un modo del prosastico come «se tento di dirglielo *in chiaro*», «quando tento di dirglielo *in chiaro*» (corsivi miei) che ritrovo in due pagine del Sereni critico – «C'è già, in chiaro, un procedimento tipico in lui», «Roussel ci comunica in chiaro il suo procédé» (Sereni 1998: 991 e 1132). Insomma il nostro testo, così come tutta la sezione, costituisce uno stacco (e già uno stacco – lo abbiamo visto – è segnato dai luoghi di *Traducevo Char*), un'oasi lirica ben lontana dalle zone di informale e disordine che dagli *Strumenti umani* entrano anche in certe parti e testi di *Stella variabile* dove si addensano versi a gradino, versi-prosa lunghissimi, *mises en page* sforzatamente asimmetriche, «eterometrie versali 'forti'» (Girardi 1987: 144n) e insomma tutta una «metrica [...] smottata, sgocciolata» (Raboni 1982: 179), come tra gli altri in *Toronto sabato sera*:

e fosse pure la tromba da poco  
– ma con che fiato con che biondo sudore –  
ascoltata a Toronto quel sabato sera

ancora una volta nel segno di Tipperary  
mescolava abnegazione e innocenza

e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande

con dedizione mercenaria

o non mercenaria

in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà  
non parendo da meno del grande Satchmo  
disposto a suonare per gli spazi vuoti  
niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna

purché resti un'abnegazione capace d'innocenza di là dalla mercede;

oppure in questo brano di *Un posto di vacanza*, cioè a un passo da *Traducevo Char*:

4. Sono fondamentali per la metrica sereniana e in particolare dell'ultimo Sereni Coppo 2014 e Piasentini 2023.

Tornerà il caldo.

Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo punto di luce dove due s'imbucano spariscono nel sempreverde dando di spalle al mio male  
 – e io al mare – e sull'attimo  
 di cecità di silenzio si dilata uno sparo.  
 Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura chi  
 ha sparato nel folto tra campagna e bosco  
 lungo i filari?

Di qui non li vedo,  
 solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.  
 Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai  
 una storia c'era da raccontare.

Sentire

cosa ne dicono le rive  
 (la sfilata delle rive

le rive

come proposte fraterne:

ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me).

E siamo al secondo e ultimo aspetto di questa mia lettura. Il nostro *Madrigale*, si diceva, mette in scena un incontro con l'altro. Qui con il femminile di Nefertiti o meglio con il suo *sorriso*, altrove con altri interlocutori o antagonisti. Penso in particolare all'incontro con un riflesso dell'io in una vetrina che è chiamato *gioia*, e che è una *gioia* che proprio come Nefertiti *sorride*: «ride / la mia gioia tornata accanto a me / dopo un breve distacco». La trovo in un testo importante, *Appuntamento a ora insolita* della raccolta *Gli strumenti umani* (1965) precedente a *Stella variabile*, che qui riporto per intero:

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

«Asciuga al sole le sue contraddizioni»  
 – torvo, già sul punto di cedere, ribatto.

Ma la forma l'immagine il sembiante  
 – d'angelo avrei detto in altri tempi –

risorto accanto a me nella vetrina:

«Caro – mi dileggia apertamente – caro,  
 con quella faccia di vacanza. E pensi  
 alla città socialista?».

Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non  
 arriverò a vederla» le rispondo.

(Non saremo

più insieme, dovrei dire.) «Ma è giusto,  
 fai bene a non badarmi se dico queste cose,

se le dico per odio di qualcuno  
o rabbia per qualcosa. Ma credi all'altra  
cosa che si fa strada in me di tanto in tanto  
che in sé le altre include e le fa splendide,  
rara come questa mattina di settembre...  
giusto di te tra me e me parlavo:  
della gioia».

Mi prende sottobraccio.

«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,  
la si porta come una ferita  
per le strade abbaglianti. È  
quest'ora di settembre in me repressa  
per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo  
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,  
un'arma che si reca con abuso, fuori  
dal breve sogno di una vacanza.

Potrei

con questa uccidere, con la sola gioia...».

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«È a questo che penso se qualcuno  
mi parla di rivoluzione»  
dico alla vetrina ritornata deserta.

Confrontare i due testi e altri simili vorrà dire stabilire la posizione dell'io di *Stella variabile*, o quantomeno del nostro testo, rispetto a quello degli *Strumenti umani*, misurare quanto sia più avanti nel processo verso l'esclusione, verso il nichilismo e il vuoto attorno a sé. Avvicina i due testi e ne giustifica la comparazione l'ulteriore analogia dell'inafferrabilità della *gioia* e del *sorriso* (al pari della «bellezza onnipresente e impredicabile» come si legge nella bandella dell'edizione Garzanti 1981 di *Stella variabile*, Isella 1995: 655) e dunque il motivo dell'*ubi sunt*: «Ma dove sei, dove ti sei mai persa» (*Appuntamento a ora insolita*), «Dove sarà con chi starà il sorriso» nel nostro *Madrigale*. Che sono domande quasi identiche in quanto senza risposta; in quanto retoricamente segmentate o doppie ed enfatizzate da due perfetti endecasillabi entrambi *a minore*. E pure lega i due testi il fatto che Nefertiti, il suo *sorriso*, e la *gioia* di *Appuntamento* sono entrambi superiori all'io: la *gioia* è un angelo («la forma l'immagine il semblante / d'angelo avrei detto ...»), Nefertiti una regina e una creatura onnisciente e taumaturgica («sembra sapere tutto di me», «se mi tocca»). Ma attorno a Nefertiti, e a rinforzo, cooperano ulteriori segni di alterità regale, penso alla «maestà della notte» della poesia immediatamente precedente (*Notturmo*) o a «la signoria dell'estate» nel primo testo della sezione.

Su questo sfondo di analogie spiccano le differenze, che a mio avviso spingono *Stella variabile*, o almeno *Madrigale a Nefertiti*, nel buco nero del vuoto e del negativo. Diciamo che sono meno d'accordo, almeno all'altezza del nostro testo, con il giudizio in ultima analisi "positivo" di Fabio Pusterla («un libro [*Stella variabile*] dolorosamente conclusivo, eppure anche fiduciosamente aperto verso un futuro»,

Pusterla 2010: 1X) che con queste parole di Mengaldo, e sempre riferite all'ultima raccolta: «Se nichilismo dev'essere, nichilismo sia» (Mengaldo 1986: 171). Provo dunque a elencare e discutere alcune delle differenze tra *Appuntamento* e *Madrigale* e le rispettive raccolte.

L'incontro-dialogo di *Appuntamento a ora insolita* avviene in un luogo della realtà. La prima parola della poesia è «La città», che è ovviamente la città di Milano, cioè l'epicentro degli incontri e delle relazioni, il perno costruttivo dell'io nella storia. Negli *Strumenti umani* Milano non è ancora «formicaio» o «lebbra» o «calcificazione» come la New York di *Stella variabile*, ma è una città in cui (pur nella rete delle parole del “negativo”, del cruccio e della tensione di *Appuntamento*: «contraddizioni», «torvo», «odio», «rabbia», «straziava») è pensabile e possibile un futuro della *gioia*, una città giusta e gioiosamente «socialista»: «E pensi / alla città socialista?» chiede appunto la *gioia* all'io. Al contrario in *Madrigale* Milano ovviamente non esiste, come del resto non esiste in *Stella variabile*. Così scrive infatti Carlo Betocchi a Sereni il 28 gennaio 1982: «Milano [...] nel libro scompare, o quasi non si avverte, o vien scansata» (Sereni, Betocchi 2018: 230-231). Nel nostro *Madrigale* non esiste nemmeno qualsiasi riferimento o effetto di reale con cui situare la scena dell'incontro tra l'io e Nefertiti. Che è dunque una scena come risucchiata in uno spazio indefinito e nel *nulla*. Come ha scritto Mengaldo 1986: 169-170: «Il metodo poetico dell'avvolgente approssimazione esistenziale, ricca di confronti e di mediazioni, a un “vero” metafisico, ora è come se liberasse allo stato puro i propri elementi, lasciandoli orbitare nel vuoto».

Passando in rassegna le identità degli interlocutori e la loro relazione con il soggetto mi pare che dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile* essi passino da una prossimità con l'io a una distanza da lui, e questo ovviamente non è un bel segnale. Ad esempio, in *Appuntamento* la *gioia* può essere un materiale riflesso nella vetrina, forse un doppio dell'io o forse una donna, la «compagna» (Lenzini 1990: 226), qualcuno che in ogni caso può vantare con l'io molta confidenza, gli dà del tu e gli dice due volte *caro* – «Caro – mi dilleggia apertamente – caro». E poi ancora, negli *Strumenti umani*, l'io incontra il padre morto (*Il muro*), la nonna morta (*Ancora sulla strada di Creva?*) o un *compagno d'infanzia* (*A un compagno d'infanzia*), e prescindendo dallo schema dell'incontro, nelle sezioni di *Stella variabile* che precedono *Traducevo Char*, trovo gli *amici* (*Quei tuoi pensieri di calamità*), la figlia Giovanna (*Giovanna e i Beatles*), la nipotina di *Sarà la noia* o i «gentiluomini nottambuli» di *Addio Lugano bella*, l'amico Biasion (*A Venezia con Biasion*) eccetera eccetera. Morte o vive sono tutte persone, tutte prossime all'io, facenti parte di un cerchio familiare-amicale compreso, in relazione all'io, nell'arco al massimo di due generazioni – appunto dalla nonna alla nipotina. E invece la Nefertiti di *Madrigale* non è così, non è una persona ma una sua pietrificazione, un busto, per di più assente, e soprattutto, appartenendo a un passato remotissimo, tra Nefertiti e l'io si spalanca una distanza incolmabile (*Madrigale da lontano* era, forse non a caso, un titolo poi scartato della nostra poesia, v. Isella 1995: 813). E c'è poi anche una distanza, una estraneità linguistica che cresce inesorabilmente passando dal *tu* di *Appuntamento* alla terza persona di *Madrigale*.

Si diceva della presenza in entrambi i testi del motivo dell'*ubi sunt*, c'è tuttavia una differenza decisiva. Nel primo infatti la sparizione della *gioia* e la relativa invo-

cazione («Ma dove sei, dove ti sei mai persa») arrivano ormai sul finire, al quart'ultimo verso di un totale di 38, lasciando perciò che per 34 versi l'io e la *gioia* possano parlare e interagire. In *Madrigale* tale possibilità è invece subito negata, se il «Dove sarà, con chi starà» scatta immediatamente in incipit. E infatti, ciò che è sempre compreso nell'incontro sereniano, cioè il dialogo, in *Madrigale* manca completamente così come si riduce drasticamente in tutta *Stella variabile*.

Quando il dialogo c'è, in *Appuntamento* o nell'incontro col *padre* o la *nonna*, è sempre un dialogo difficile, è sempre una resa di conti, un processo o un autoprocesso. La nonna o la *gioia* smascherano, magari ridendo, «qualcosa che il soggetto [...] maschera nelle sue contraddizioni» (Lonardi 1990: 10): la nonna che in *Ancora sulla strada di Creva* esclama «“Ti conosco – diceva – mascherina / così brava a nasconderti tra incantevoli fumi»; o il padre che nel *Muro* può stigmatizzare il narcisismo del figlio camuffato da *pietas*. Per l'io questi incontri-dialoghi sono tappe di frustrazione ma insieme sono anche «un fondamentale insegnamento» (Cattaneo 2023: 352), fanno parte di un cammino di crescita, di acquisizione di un senso – «adesso avrà più senso» si legge nel penultimo verso del *Muro*:

lo dice [il padre] con polvere e foglie da tutto il muro  
che una sera d'estate è una sera d'estate  
e adesso avrà più senso  
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.<sup>5</sup>

Ma non c'è, di nuovo, niente di tutto questo nel nostro *Madrigale*, dove il sorriso di Nefertiti ignora del tutto e incenerisce l'io e i suoi sogni, e lo fa parlando, ma non a lui e di tutt'altro («e di tutt'altro se gli parlo parla?»). Possiamo dire che siamo passati dal già residuale «Non resta più molto da dire» di *A un compagno d'infanzia* negli *Strumenti umani*, al «non c'è più niente da dire» di *Madrigale*. Ha ragione Alberto Comparini quando scrive che in *Stella variabile*: «l'alterità non è più foriera di alcuna sintesi dialettica tra l'io e il non-io» (Comparini 2018: 322).

Questo parlare, di tutt'altro e non all'io, di Nefertiti è in fondo l'altra faccia, quella più estrema e nichilista e direi umiliante, di altri fenomeni di esclusione e di non comunicazione o di comunicazione negativa che salgono di livello e quantità in *Stella variabile*, le cui tracce nei testi sono, tra le altre, «le rive [...] mute» (*Un posto di vacanza*), «il mutismo domestico» (*Giovanna e i Beatles*), «il mio mutismo è il loro» (*Un posto di vacanza*), «A tali domande non rispondono più» (*A Venezia con Biasion*), «stanno dandoci torto» (*Festival*), «senza messagg[i] di risposta» (*Un posto di vacanza*) e così via. E sono un tratto rilevante di *Traducevo Char* il brusio e il chiacchiericcio di voci estranee e un po' sinistre che farfugliano, confabulano contro o alle spalle dell'io, come in *Notturmo*, la poesia che precede immediatamente *Madrigale*: «Confabula di te laggiù qualcuno», che è poi un *qualcuno* che «non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti». E con *Notturmo*, con la sua immagine di un io «rifiuto dei rifiuti» siamo arrivati al colmo del nichilismo di *Madrigale a Nefertiti*: alle sue «scorie», a Nefertiti stessa e al suo rifiuto senza appelli che

5. Ma si veda la bellissima lettura del *Muro* di Massimo Natale (2013).

ratifica quanto già scritto qualche poesia prima, in *Addio Lugano bella*: «Non vuole saperne, / mi rinnega in effige, rifiuta / lo specchio di me (di noi) che le tendo». «L'io di *Stella variabile* – ha scritto Mengaldo (1986: 170) – giace irrelato a una realtà che lo ignora, anzi lo espelle». Ma c'è un altro testo nel cui explicit qualcuno parla, ed è *La spiaggia*, la poesia che chiude *Gli strumenti umani*. Finisce così:

Non  
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –  
parleranno.

Ma è un *parlare*, nonostante tutto, corale, profetico e “al futuro”, cioè irriducibilmente diverso dal sordo, apatico, scostante «di tutt'altro parla» di Nefertiti.

### *Bibliografia*

- Barile, Laura (2013), *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel “Sabato tedesco” di Vittorio Sereni*, «Per leggere», 25: 166-178.
- Cattaneo, Michel (a cura di) (2023), Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda.
- Comparini, Alberto (2018), *La poesia di Vittorio Sereni tra fenomenologia, esistenzialismo, relazionismo e nichilismo*, in Id., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Mimesis: 157-344.
- Coppo, Mattia (2014), *Alcuni appunti sul verso di “Stella variabile”*, in Esposito 2014: 239-252.
- Curtius, Ernst Robert (2022<sup>2</sup>), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Macerata, Quodlibet [1992<sup>1</sup>].
- Esposito, Edoardo (a cura di) (2014), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledi-  
zioni.
- Fortini, Franco (1981), “*Il musicante di Saint-Merry*”, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987: 164-169.
- Girardi, Antonio (1987), *Una figura sintattica dell'ultimo Sereni*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti: 135-145.
- Isella, Dante (1995), *Apparato critico e documenti*, in Sereni 1995: 267-888.
- Lenzini, Luca (1990), *Commento a Sereni 1990*: 189-272.
- Lonardi, Gilberto (1990), *Introduzione a Sereni 1990*: 5-25.
- Id. (2003), *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino.
- Martignoni, Clelia (1999), *Stella variabile: la linea metafisica della dissonanza*, «Poetiche», 3: 413-450.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1986), *Il solido nulla*, in Id., *Per Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2022: 163-172.

- Natale, Massimo (2013), *Il Muro di Vittorio Sereni: una lettura*, «Per leggere», 25: 61-88.
- Piasentini, Andrea (2023), *La "forma desiderata". Temporalità, sintassi e ritmo negli Strumenti umani e in Stella variabile di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini.
- Pusterla, Fabio (2010), *Prefazione a Sereni 2010<sup>2</sup>*: v-ix.
- Raboni, Giovanni (1982), *Aggiustamenti progressivi della vita*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005: 177-180.
- Scaffai, Nicolò (2014), *Appunti per un commento a Stella variabile*, in *Esposito 2014*: 191-203.
- Sereni, Vittorio (a cura di) (2002<sup>2</sup>), René Char, *"Ritorno Sopramonte" e altre poesie*, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori [1974<sup>1</sup>].
- Id. (1981), *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi.
- Id. (1990), *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli.
- Id. (1995), *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, antologia critica di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia di Giosue Bonfanti, bibliografia critica di Barbara Colli, Milano, Mondadori.
- Id. (1998), *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori.
- Id. (2010<sup>2</sup>), *Stella variabile*, prefazione di Fabio Pusterla, Milano, Einaudi [1981<sup>1</sup>].
- Id. ; Betocchi, Carlo (2018), *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di Bianca Bianchi, introduzione di Clelia Martignoni, Milano, Mimesis.
- Solmi, Sergio (1957), *La poesia di Montale*, in Id., *La letteratura italiana contemporanea*, Tomo I. *Scrittori negli anni, Note e recensioni, Ritratti di autori contemporanei, Due interviste*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992: 363-409.

ABSTRACT – This contribution offers a close reading of *Madrigale a Nefertiti*, a short poem in *Traducevo Char*, the fourth section of Vittorio Sereni's last collection, *Stella variabile* (1982). The analysis, mainly metrical and stylistic but with a few lunges at the author's lexical choices, touches on some central and long-standing themes of Serenian poetry: the theme of beauty (the beauty of nature and poetic form) and the tragic impossibility of the lyric subject to draw on it; the theme of encounter and dialogue with the other; the theme of nihilism, exclusion and inappartence. These last aspects, typical of the Serenian Tragic, in our text and in general in *Stella Variabile* increase in level compared to the previous collections as is proposed to demonstrate – in the second part of this contribution – the close comparison between *Madrigale a Nefertiti* and *Appuntamento a ora insolita*, a crucial text in the collection *Gli strumenti umani* (1965).

KEYWORDS – Vittorio Sereni; XX Century Italian Poetry; Stylistics; Metrics.

RIASSUNTO – Il contributo propone una lettura da vicino di *Madrigale a Nefertiti*, breve poesia di *Traducevo Char*, quarta sezione dell'ultima raccolta di Vittorio Sereni, *Stella variabile* (1982). L'analisi, prevalentemente di taglio metrico e stilistico ma con qualche affondo sulle scelte lessicali dell'autore, tocca alcuni temi centrali e di lunga durata della poesia sereniana: il tema della bellezza (la bellezza della natura e della forma poetica) e della tragica impossibilità del soggetto lirico di attingervi; il tema dell'incontro e del dialogo con l'altro; quello del nichilismo, dell'esclusione e dell'inappartenenza. Questi ultimi aspetti, tipici del tragico sereniano, nel nostro testo e in generale in *Stella variabile* aumentano di livello rispetto alle raccolte precedenti come si propone di dimostrare – nella seconda parte dell'articolo – il confronto ravvicinato tra *Madrigale a Nefertiti* e *Appuntamento a ora insolita*, testo cruciale della raccolta *Gli strumenti umani*.

PAROLE CHIAVE – Vittorio Sereni; poesia italiana del Novecento; stilistica; metrica.