

Laura Neri

Lo sguardo da lontano

Il viaggio nel Mediterraneo del *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni

1 Il viaggio dell'esule

Da una serie di immagini urbane, prendono avvio le prime tre poesie del *Diario d'Algeria*.¹ la condizione precaria e instabile dell'esule si delinea già nel componimento incipitario, *Periferia 1940*, dove la riflessione dell'io lirico investe l'idea di una giovinezza che rischia di declinare sul discrimine di un tempo inconoscibile, di un luogo che sfuma nell'indeterminatezza della «luce / d'una città al tramonto». Un incrocio di percezioni sinestetiche domina i versi nei quali il soggetto sembra dare forma a un congedo dalla consuetudine dell'esistenza; gli elementi visivi incontrano i suoni, gli ambiti sensoriali si incrociano nella rappresentazione di un sé celato dietro una voce che modula il suo discorso, impersonale e commentativo nella prima strofa, soggettivo e evocativo nella seconda:

La giovinezza è tutta nella luce
d'una città al tramonto
dove straziato ed esule ogni suono
si spicca dal brusio.

E tu mia vita salvati se puoi
serba te stessa al futuro
passante e quelle parvenze sui ponti
nel baleno dei fari. (*Periferia 1940*, 59)

La modalità allocutiva, frequente nei versi sereniani, precipita l'io nella situazione di incertezza imminente riguardo a un futuro indeterminato, ma profondamente vincolato agli eventi della storia. Il titolo del secondo libro di Vittorio Sereni, d'altra parte, rinvia immediatamente a una connotazione di genere, è il primo inequivocabile segnale di una scrittura che vuole essere innanzitutto rappresentazione di un'esperienza esistenziale: il *Diario* apre lo spazio ibrido ma assolu-

¹ Tutte le citazioni provengono da: Vittorio Sereni, *Poesie*, Edizione critica a cura di Dante Isella, Antologia critica di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia di Giovanni Bonfanti, Milano, I Meridiani Mondadori, 1995. Quando si citano i testi dal *Diario d'Algeria*, si indica il titolo della poesia, seguito dal numero di pagina. La prima edizione esce per Vallecchi nel 1947, la seconda edizione esce per Mondadori nel 1965.

tamente concreto di un io empirico che veste i panni di un io lirico, entro una «nozione fenomenologica della poesia»,² dando forma a un dialogo che chiama certamente in causa l'interlocutore privilegiato delle singole occasioni, ma apre ogni volta una relazione fondamentale tra la percezione e le immagini materiali, i riferimenti topografici, i luoghi attraversati, i «ponti nel baleno dei fari» di questa poesia d'apertura. Ed è di nuovo un'immagine urbana che domina i versi delle due poesie successive: l'inizio del viaggio verso una meta ancora incerta è evocato dalla voce narrante nell'atto di rivolgersi a un tu in *Città di notte*, dove Milano è sfiorata dalla tradotta, attraversata dal sospiro degli alberi, osservata da uno sguardo soggettivo sempre più estraneo, consapevole del suo allontanamento; mentre la situazione del ricordo di *Diario bolognese* attiva «una lunga serie di suoni aspri»,³ e la dolorosa visione di un luogo in cui tutto trascolora nell'idea del male imminente, nel «tempo irreparabile della nostra viltà» (*Diario bolognese*, 61). La posizione dell'io rimane centrale nel discorso poetico; è semmai un processo di «antropomorfizzazione degli oggetti prosastici»⁴ che intreccia, entro questa rete di modalità e di scambi percettivi, il senso di una giovinezza che sembra pessimisticamente soffocata («Io non so come sempre / un disperato murmure m'opprime»), la realtà della guerra che irrompe brutalmente («l'amore sui volti s'imbestia») e l'annullamento di ogni privato impeto emotivo («alla tua gioia / sono cieco ed inerme»).

È proprio la scelta del diarismo poetico a testimoniare, da un lato, la natura finzionale di una scrittura che mostra nella forma stessa del verso il suo «carattere scopertamente artificioso»,⁵ dall'altro la verità di un'autorappresentazione. Certo, la questione della «diarizzazione» del libro di poesia è articolata su diversi livelli, ma è evidente che Sereni modula fin dai presupposti iniziali la costruzione di questo *Diario*, introducendo le marche distintive del genere, i riferimenti spaziali e temporali che disegnano il percorso del soldato negli anni della guerra; riecheggia una dichiarazione dell'autore, in *Nota* alla prima edizione del *Diario d'Algeria*: «Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura». Infatti, dopo le prime tre poesie, i componimenti della prima sezione, *La ragazza d'Atene*, sono contrappuntati da precisi riferimenti spazio-temporali, e seguono il

2 Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in «Quaderni piacentini», n. 9, 1983, p. 4.

3 Commento di Georgia Fioroni, in Vittorio Sereni, *Frontiera – Diario d'Algeria*, Parma, Guanda 2013, p. 242.

4 Guido Mazzoni, *Verifica dei valori. Saggio su Gli strumenti umani*, in «Allegoria», n. 18, 1994, p. 45.

5 Stefano Ghidinelli, *Le metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale*, Milano, Unicopli, 2022, p. 9.

viaggio dell'io nel Mediterraneo, a partire dalla tappa in Grecia. Dunque le date, come le poesie, appartengono a una prospettiva tutta interna alla storia, all'«esile mito» che, in *Italiano in Grecia*, il poeta invoca volgendo lo sguardo all'Europa. Da questo punto in poi, lo spazio fisico e esistenziale della rappresentazione poetica non è più la zona ibrida e incerta dell'inconoscibilità, bensì è il dramma della guerra che domina il movimento passivo del soldato Sereni, e i versi non possono che restituire l'incomprensione e il senso di straniamento per la tragedia bellica in cui è coinvolto. Il tu evocato coincide ancora con un luogo, con una città travolta dalle vicende storiche e, come di consueto in questo libro, l'angoscia personale e soggettiva si trasferisce osmoticamente nelle immagini dello spazio circostante, dei particolari topografici, degli oggetti materiali: «Prima sera d'Atene, esteso addio / dei convogli che filano ai tuoi lembi / colmi di strazio nel lungo semibuio» (*Italiano in Grecia*, 63). *Italiano in Grecia* è «tutto un canto contro la guerra». ⁶ L'identità dell'io si va sempre più definendo ora, proprio in virtù di un viaggio dentro la guerra, più volte interrotto da pause indeterminate, con destinazioni indefinite, e testimoniato da un diario in cui il soggetto è naturalmente molto vicino all'autore reale: «sono vestito di polvere e sole, / vado a insabbiarmi per anni» (63). L'indicazione al fondo della poesia, «Pireo, agosto 1942», posiziona il punto di vista dell'io, che continua a rappresentare sé stesso in questa modalità paradossalmente contraddittoria: passivamente coinvolto e contemporaneamente straniato rispetto alle vicende belliche, a questo dramma collettivo a cui il singolo non può sottrarsi. Un presente drammatico determina cronotopicamente la dinamica del suo viaggio: la memoria attualizza la scena raccontata, l'itinerario dell'esule muove dall'Italia alla Grecia, risale l'Arno fino a Pisa e viene inviato in Sicilia; si delineano le figure che hanno dato forma alla sua esperienza esistenziale e poetica, poiché nelle immagini, nei tratti umani disegnati dai versi, compaiono Dimitrios, la ragazza d'Atene, la pin-up girl. Non si tratta solo di un'apertura dialogica: i personaggi sereniani entrano necessariamente in comunicazione con l'io, a testimoniare la fragilità e la precarietà di una condizione; e non a caso Attilio Bertolucci sottolineava il valore di questa forma macrotestuale in una lettera del 28 dicembre 1945:

Ho letto Pin-up Girl: senza accorgertene stai scrivendo il diario poetico di questa guerra. E credo che anche quanto hai scritto laggiù, e mi dicevi riletto ora ti pareva meno importante, possa contare moltissimo in quell'insieme che io vedo, e che ha il colore tuo e dei tuoi tempi. ⁷

⁶ Edoardo Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Mimesis, 2015, p. 51.

⁷ Attilio Bertolucci – Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938–1982*, Milano, Garzanti, 1994, p. 103.

Se la dimensione del tragico emerge con evidenza nella raccolta, perché è il dramma della storia a rappresentare il luogo dove si esplica l'esperienza individuale e collettiva, annullando ogni traccia di sommessa elegia rispetto a *Frontiera*, l'io lirico tende a pronunciare un discorso narrativo proprio in funzione dell'ordine cronologico del diario e della creazione di personaggi a cui si rivolge allocutivamente, attraverso un presente in atto:⁸

Ora il giorno è un sospiro
e tutta l'Attica un'ombra.
E come un guizzo illumina gli opachi
vetri volgenti in fuga
è il tuo volto che sprizza laggiù
dal cerchio del lume che accendi
all'icona serale. (*La ragazza d'Atene*, 65)

La deissi temporale da cui prende avvio il primo verso della *Ragazza d'Atene* apre uno spiraglio a un tiepido bagliore: il rapporto luce-ombra, i tre verbi in sequenza, *illumina*, *sprizza*, *accendi*, che appartengono alla sfera semantica della percezione visiva, sembrano concedere all'io una pausa lieta. Il tu allocutivo non si rivolge in questo caso a un luogo geografico, bensì a una persona, la ragazza del titolo, inestricabilmente legata a uno spazio e a un tempo: Sereni non rinuncia a una precisa indicazione di toponimi, perché il luogo è condizione necessaria per il processo rievocativo della memoria.⁹ Ma l'onda dell'emozione abbandona presto i toni di una sia pur tiepida gioia per volgersi nel segno opposto: in posizione simmetrica, preceduto da un ma oppositivo, anche la seconda strofa ha un inizio deittico, enfaticizzato da un verso a gradino:

Ma qui
dove via via più rade s'abbattono
dell'ultima caccia le prede
tra le piante che seguono il confine,
ahimè che il puro
segno delle tue sillabe si guasta,
in contorto cirillico si muta.
E tu: come t'oscuri a poco a poco.
Ecco non puoi restare, sei perduta
nel fragore dell'ultimo viadotto. (*La ragazza d'Atene*, 65)

⁸ Per la nozione di tragico, cfr.: Giuseppe Zagarrio, Vittorio Sereni, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. 9, Milano, Marzorati, 1979, pp. 8191–8217.

⁹ Cfr. Edoardo Esposito: «Il paesaggio esercita sempre una particolare suggestione sull'animo di Sereni, e come sempre (basti l'immagine del giorno come «sospiro») si fa interprete del suo animo» (*Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit. p. 53).

La scena si apre ancora con una descrizione spaziale: le prede, la caccia, le piante che sul confine circoscrivono l'oscurità angosciosa della situazione funesta. La guerra è allusa, non è esplicitamente citata e si riverbera nella rappresentazione della figura che compare in questa lunga poesia: si guasta la voce, la luce si oscura, la ragazza d'Atene si perde, e naturalmente il destino dell'io è di nuovo affidato a un futuro nefasto: «Presto sarò il viandante stupefatto / avventurato nel tempo nebbioso». L'immagine del viandante attraversa come un filo rosso il viaggio nel Mediterraneo di questo personaggio protagonista, il quale osserva da lontano i luoghi che attraversa, come se ogni volta l'esito del racconto del suo tempo vissuto non potesse confluire in altro che in una perdita: «E tutto che si prese sguardo e ascolto / confitto nella bruma è già passato». I tempi verbali e le dimensioni esistenziali del presente, del passato e del futuro si incrociano, perché perfino la memoria rischia di essere vanificata, e la prospettiva soggettiva dell'io, «il mio pigro rammentare», trova riscontro nella dimensione figurale delle «navi perplesse al vento del Pireo». Ma il desiderio e il controcanto rispetto alla guerra aprono la via al discorso diretto della despinis, la sua voce è una forma incerta di speranza, là dove la dinamica della memoria torna a recuperare un senso e apre la possibilità dell'incontro:

Così, distanti, ci veniamo incontro.
E a volte sembra
d'incamminarci, despinis, nel sole
lieto anche ai vinti
nei giardini dell'Attica vivaci.

E ancora il tuo ricordo ne verdeggia. (*La ragazza d'Atene*, 66)

Due brevi poesie raccontano la tappa successiva e altrettanto provvisoria dell'esule: è la Sicilia che si apre con un'immagine ossimorica, con le «avvilite delizie» di Paceco sulla costa bombardata. E nella misura della *brevitas*, Sereni ripropone lo scambio sensoriale proiettato su un piano osmoticamente percettivo: se le navi del Pireo erano perplesse, sul Fronte di Trapani della *Pin-up girl* il ritaglio nell'aria è triste. L'io riapre il dialogo con un tu personale e allocutivo, ma è un nuovo congedo, un addio alla ragazza e all'Europa.

2 Il mare del prigioniero

La seconda sezione della raccolta, intitolata *Diario d'Algeria*, apre le liriche della prigionia. Il viaggio del soldato si arresta perché in Sicilia viene fatto prigioniero con il suo reparto, e viene condotto nel Nord Africa. E a questo punto non è più un

percorso itinerante, per quanto funestato dalla guerra, quello che viene rappresentato dalle poesie, bensì una situazione statica, che muta solo in funzione degli spostamenti nei diversi campi di reclusione dell'Algeria. La stessa modalità di percezione dell'esistenza è priva ora dei lampi e degli spiragli di luce o di gioia che pur si insinuavano nella *Ragazza d'Atene*, e l'io sembra cedere a una rassegnazione imposta dalle circostanze. Tolti i panni del viandante, il viaggio si trasforma in una situazione di immobilità che il prigioniero subisce impotente. L'Algeria è un luogo di staticità assoluta: il mare, visto da lontano, rappresenta ora lo spazio che circoscrive la prigionia. Il Mediterraneo circonda e chiude letteralmente e metaforicamente una dimensione di nostalgia e di incomunicabilità, entro la quale il consorzio umano lascia pochi spiragli alla valentia e alla grazia. Giovanni Raboni parlava a questo proposito di crisi storica e di crisi personale:¹⁰ nella sezione eponima del *Diario d'Algeria*, le immagini e le voci tentano insistentemente di allineare le dimensioni temporali, ma i passaggi della storia, carichi di un'angoscia collettiva, si scontrano con le dimensioni cronologiche individuali. Ed ecco «lo scherno dei mesi», che condanna i prigionieri a un moto circolare, a un'ostinata ripetizione della vita, la quale è appunto privata di una direzione, di una progressione naturale; ecco l'ansia di un tempo ormai difficile da dominare, che sfugge all'uomo perché l'io vi legge la proiezione della sua precarietà. La prima persona plurale ricompare frequentemente nel discorso poetico ma, lungi dall'identificarsi con un'idea di universalità creaturale possibile come si delineava in *Frontiera*, in questa seconda raccolta il noi accomuna semplicemente il destino collettivo dei prigionieri, tutti indistintamente immobilizzati in questo spazio senza tempo, come avviene in *Non sanno d'essere morti* (78):

Non sanno d'essere morti
i morti come noi,
non hanno pace.
Ostinati ripetono la vita
si dicono parole di bontà
rileggono nel cielo i vecchi segni.
Corre un girone grigio in Algeria
nello scherno dei mesi
ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN.

Saint-Cloud, agosto 1944

La *brevitas* è ancora una costante dei testi poetici, e anzi si accentua nella sezione centrale, dove dal punto di vista metrico versi brevi si alternano a versi più

¹⁰ Giovanni Raboni, *Sereni inedito* (1961), in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 25–28.

tradizionali, endecasillabi e settenari. E in questo senso, un evidente corrispettivo stilistico dell'immobilità è l'anadiplosi che collega il primo al secondo verso: fenomeni che rientrano nell'ambito di un più ampio processo figurale, declinato secondo varie forme, perché alla loro condizione di stasi e di inattività, corrisponde l'iterazione lessicale e sintattica («ostinati ripetono la vita»). È un artificio stilistico e retorico che troverà particolare sviluppo negli *Strumenti umani*, ma che già nel *Diario d'Algeria* si presenta con frequenza e con effetti diversi, ora rallentando e immobilizzando il ritmo del tempo e del discorso, ora ponendo l'enfasi su una parola semanticamente centrale. Come in questa poesia in cui la ripetizione implica il transito dalla terza plurale al noi, proprio in virtù dell'accento posto sulla condizione dei prigionieri: «non sanno d'essere morti / i morti come noi». Lo sguardo dell'io, al contempo straniato e coinvolto in questo «girone grigio in Algeria», sembra ancora una volta scegliere una prospettiva da lontano, irridendo un tempo che trascolora nella fissità, che non scorre, mentre il finale della poesia non rinuncia al riferimento geografico e al valore dei toponimi: il «caldo nome» è Oran. Come scrive Mengaldo, la ragione principale della narrativa dei versi sereniani è infatti «il processo mediante cui l'io scopre se stesso, e dice sé a se stesso, attraverso il dipanarsi delle cose e degli eventi nei quali è come contenuto».¹¹

Non si tratta di un ripiegamento autoriflessivo, bensì di un processo di elaborazione che, nell'atto di rivolgersi transitivamente a una seconda persona, sembra voler stabilire una relazione di contiguità fra sé e le immagini evocate; la memoria le riporta alla superficie della coscienza, le deforma, le obnubila nello spazio mentale. Il ricordo assume una forma peculiare nel *Diario* perché la scrittura, e dunque la rievocazione di un evento, di un gesto, di una situazione, pone la scena su un piano di contemporaneità, nel presente in atto del verso:

È un'immagine nostra
stravolta, non giunta
alla luce. E d'oblio
solo un'azzurra vena abbandona
tra due epoche morte dentro noi. (*Lassù dove di torre*, 73)

La connessione tra discorso poetico e memoria si riflette in questo «equilibrio tra pensiero e immagine»;¹² è la poesia stessa a registrare contemporaneamente i

¹¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 6.

¹² Si tratta di una considerazione di Enrico Testa, il quale, analizzando poi *Stella variabile*, sottolinea il rapporto tra l'individuo e la sua contemporaneità, nella composizione dei versi sereniani, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 49.

vuoti, i salti di un atto memorativo che misura la distanza spazio-temporale del tempo vissuto: «Sfumano i volti dilette, io resto solo / con un gorgo di voci faticose» (*Un improvviso vuoto del cuore*, 74). Una rete di iterazioni lessicali, a contatto e a distanza, declina il tempo dell'azione svolta, che è percezione, pensiero, commento: è lo spazio inerte del nord Africa, la monotona immobilità di una condizione che alterna sfondi e primi piani, figure e ricordi: «È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre», «Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica» (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*), «ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più / soffra d'essere qui» (*E ancora in sogno d'una tenda s'agita*). Un perpetuo presente, per usare la nota definizione di Lanfranco Caretti, domina le scene rappresentate, e cerca di nuovo un interlocutore, nella modalità dialogica di un testo come *Se la febbre di te più non mi porta* (83) che si apre con un'ipotesi e alterna la dinamica io-tu:¹³

Se la febbre di te più non mi porta

come ogni gesto si muta in carezza
ove indugia un addio
foglia che di prima estate
si spicca.

Fatto è il mio sguardo più tenero e lento
d'essere altrove e qui non è più teso.

Strade fontane piazze
un giorno corse a volo
nel lume del tuo corpo
in ognuna m'attendo in un groviglio
di volti amati
nel poco verde tra gli anditi bui
nel vecchio cielo diventato mite.

Sidi-Chami, dicembre 1944

Sul disincanto di una giovinezza persa nel lento trascorrere della guerra girata altrove, si interseca il dialogo con un tu femminile. L'io avverte l'impossibilità di universalizzare il particolare, e la sintassi, priva affatto di punteggiatura, rende ragione del rallentamento dei movimenti, delle azioni, a favore di una immagine evocata e posta in rapporto di analogia con un elemento naturale: «foglia che di prima estate si spicca». La voce convoca a sé una figura di donna, un gesto, un

¹³ Sostiene Lanfranco Caretti che il presente sereniano è scandito in due momenti, che caratterizzano le prime due parti del *Diario d'Algeria*: uno «ruinoso e precipite», quello del primo viaggio tra l'Italia e la Grecia, e uno bloccato nella solitudine dell'Africa (*Il perpetuo 'presente' di Sereni*, in «Strumenti critici», anno I, 1966–1967, pp. 73–85).

desiderio che trascolora nell'immagine stessa della poesia. E se il tempo è di nuovo sospeso dall'elenco asindetico di elementi urbani («Strade fontane piazze»), lo scambio comunicativo tra l'io e il tu avviene qui nella riemersione di un'immagine fisica, nella ricerca di un senso all'interno di questo percorso tra il passato e il presente del campo di detenzione. Nella rifrazione del ricordo, lo sguardo diventa desiderio di essere lontano, e alla luce diurna che illumina il corpo dell'interlocutrice femminile, si oppone l'oscurità che investe simbolicamente l'immagine dei volti amati. *Vecchio cielo* è d'altra parte il titolo con cui originariamente questa poesia era apparsa sul «Giornale di Mezzogiorno», nel maggio 1946.

Nello spazio e nella distanza che la parola impone alla memoria, attraverso il filtro del sogno, l'oggetto evocato riduce l'ampiezza del suo raggio: non è mai una visione totale che ritorna alla mente, piuttosto è un frammento della scena o dell'evento a essere ricondotto in superficie da una prospettiva di scorcio. È la medesima situazione che si presenta in un'altra poesia, *Un improvviso vuoto del cuore*, dove «sfumano i volti dilette» nell'immobilità fisica e psicologica del soggetto che percepisce, «su queste paludi del sonno / corse a volte da un sogno» (74). Nella dimensione onirica, i dettagli acquistano significato in virtù della percezione soggettiva, non tanto perché il sogno riflette in sé una facoltà immaginativa, ma in quanto diventa sineddoche della realtà, in grado di recuperare le intermittenze della memoria, e quindi costruisce un discorso sull'esistenza. La scrittura coinvolge l'io, non c'è soluzione di continuità tra i due piani della rappresentazione; anzi, l'incipit di un componimento, che si apre con una congiunzione, indica proprio a livello grammaticale il rapporto di contiguità tra l'azione del sogno e il reale: «E ancora in sogno d'una tenda s'agita» (80). È un modo di leggere quel sé che guarda distante lo spazio che circoscrive il suo viaggio, ma ne è anche decisamente coinvolto, e che, rivolgendosi allocutivamente all'Algeria, dilata il valore simbolico della «riaffiorata febbre», per aprire ancora lo spazio metrico alla riflessione, al discorso sull'esperienza, ai dettagli del ricordo. Un'idea di poesia che si sviluppa anche in un saggio in prosa compreso negli *Immediati dintorni* datato 1947, dove Sereni descrive con estrema chiarezza il multiforme e complesso rapporto tra l'individuo e la scrittura in versi:

Se l'idea di poesia che ogni poeta porta con sé fosse raffigurabile in uno specchio, noi vedremmo quello specchio assumere di volta in volta tutti i colori possibili, riflettere non un'immagine ma una battaglia di immagini.

Si ripropone, con questo, il carattere dinamico di ogni meditazione sulla poesia: la sua estrema mutevolezza, il suo continuo essere chiamata in causa per scomporsi o ricomporsi, per accogliere o per rifiutare.¹⁴

3 «Il nostro tempo d'allora»

Divisa in cinque parti, la poesia che apre la terza sezione intitolata *Il male d'Africa* si sviluppa lungo piani temporali diversi, e assume la forma di un prosimetro. Qui immaginazione e memoria si integrano per sondare la dimensione coscienziale dell'io, per descrivere il suo universo percettivo. La prima immagine è la messa in scena di un'azione drammatica, dove anche la connotazione geografica rinvia al movimento cupo e ostile del mare, dove l'io denuncia la propria angoscia e la propria sofferenza:

Tra il brusio di una folla
nel latrato del mare
tra gli ordini e i richiami
mancavo, morivo
sotto il peso delle armi.
Ed ecco stranamente simultanee
le ragazze d'un tempo
tutte le mie ragazze tra loro per mano
in semicerchio incontro a me venire
non so se soccorrevoli od ostili. (*Frammenti di una sconfitta*, 89)

Il discorso poetico capovolge il senso angusto dei primi versi e proietta il soggetto in una dimensione di improvvisa tensione emotiva, in cui ricompaiono alla mente dell'io i volti femminili della sua vita, e «nel contesto storico e militare affiora quindi, sia pure sporadicamente, tutt'altra vena tematica».¹⁵ Quelli che Scaffai chiama «gli aspetti compensatori e consolatori», l'esperienza amorosa e la poesia, entrano nella scrittura e rappresentano un controcanto rispetto al racconto dell'esperienza bellica, alternando i piani della rappresentazione. La poesia, d'altra parte, è costruita su più livelli, le voci si giustappongono e la seconda parte introduce il discorso riportato con l'accumulazione dei verbi in sequenza che impongono le istruzioni e gli ordini («Dicevano i generali: / mimetizzarsi sparire /

¹⁴ Vittorio Sereni, *Esperienza della poesia* (1947), in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 26.

¹⁵ Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia del Novecento*, Firenze, le Monnier, 2005, p. 80.

abbarbicarsi amalgamarsi al suolo, / farsi una vita di fronda / e mai ingiallire»), ma subito dopo trova una distanza espressiva in virtù del tono commentativo di un io che, ancora al presente, ipotizza la propria fine e la propria inevitabile dissoluzione («Se passa la rombante distruzione / siamo appiattiti corpi, / volti protesi all'alto senza onore»). Anche dal punto di vista temporale, la terza sezione del *Diario d'Algeria* determina un nuovo scarto, rilevante per quanto riguarda la data di composizione. I testi del *Male d'Africa*, infatti, sono aggiunti in anni seguenti, e compaiono solo nella seconda edizione, quella del 1965: la distanza spazio-temporale diventa qui la motivazione della scrittura, poiché l'Algeria è ora vista da lontano e, per dichiarazione dell'autore stesso, «rivissuta attraverso cose che allora non avevo espresso o non avevo saputo esprimere».¹⁶ E probabilmente in virtù di tale visione a distanza, e anche perché l'epoca viene a coincidere o almeno ad avvicinarsi a quella della composizione degli *Strumenti umani*, ciò che muta, in questa sezione, è proprio il ritmo dei versi. Nell'alternanza tra versi brevi e versi più lunghi, la sintassi cerca la continuità della prosa; prevale la tendenza a raccontare, più che a selezionare immagini.

Il titolo del primo componimento, *Frammenti di una sconfitta*, rende ragione di questa alternanza e di questi continui cambi di piani. L'orchestrazione dei testi, a questo punto, è anche più varia e preannuncia già una distribuzione della materia non uniforme, una registrazione eterogena della memoria; a due serie disuguali di versi, in cui i ricordi di guerra si intrecciano con visioni oniriche e con interrogativi incerti e perplessi della voce, segue il segmento narrativo; poi ancora una serie di versi, e un'altra breve narrazione. E se è soprattutto il tempo a scandire la declinazione delle voci, i movimenti tra passato e presente, le suggestioni del ricordo, del «nostro tempo d'allora», incipit di uno dei frammenti in versi di questa poesia, è la rievocazione dei luoghi che innesta l'azione della memoria e gli intervalli commentativi della voce in prima persona, in un rapporto di continuità tra la rievocazione degli eventi passati e la riflessione dell'io. Nella modalità polifonica della scrittura sereniana, è precisamente lo spazio del commento che cerca il ritmo e la forma stilistica della prosa:

Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirci i propri, dalla lavagna che è lei. (*Frammenti di una sconfitta*, 90)

16 Bertolucci Sereni Zanzotto Porta Conte Cucchi, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, ora in V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 467.

Alla condizione di sofferenza dei soldati, rappresentata nei versi, segue questa breve prosa, secondo termine di paragone di una similitudine inaugurata da una clausola di apertura, «così», che rappresenta la forma di legamento tra le due immagini, la sorte nefasta di un gruppo di uomini in guerra, e l'angoscia dolorosa di fronte a una donna che tradisce. E dunque la similitudine si trasforma in un frammento di racconto, di cui la forma narrativa enfatizza la distanza con il primo termine del paragone. La prosa, o almeno la prosa in un libro di poesie, sembra essere la sede più appropriata per un'attitudine diversa e raramente riscontrabile nei versi: il particolare circostanziato, o il riferimento a un episodio preciso e alle sue risonanze emozionali, non è verbalizzato da un punto di vista soggettivamente ristretto, bensì il passo narrativo dà luogo a un'ipotesi di generalizzazione. Tipicamente, all'espressione gnomica, appartengono i tempi verbali del presente indicativo, che collocano il discorso in una dimensione astorica; la prospettiva universalizzante, d'altra parte, è qui avvalorata, sul piano delle forme grammaticali, dal ricorso al *si* impersonale («e ancora si sa che cosa c'è dietro»), e a un *tu* dialogicamente esteso, a cui si rivolge la voce narrante. Il dolore acuto di un amore eluso si ripropone come possibilità di consonanza sentimentale con i lettori, veicolato da una prosa che invece mantiene i vuoti e le sospensioni, le allusioni e le reticenze consuete anche in poesia. Così che il passo rappresenta un'emozione, decontestualizzata, e retoricamente impostata come una similitudine: è la pena che nasce dal tradimento di una ritualità affettiva di gesti e di atti familiari, l'intromissione di un altro nel rapporto bipolare dell'amore, l'esclusione violenta dall'universo dell'intimità.

Analogamente avviene per il secondo brano di prosa incluso in tali *Frammenti*: li separano venti versi, in cui riemergono i ricordi di guerra, come residui di un'esperienza; e a proposito di questi frammenti, sembra particolarmente sentita dall'autore la preoccupazione di trovare un equilibrio nel rapporto tra la scrittura come espressione di un tempo vissuto e la necessità di elaborare e mediare l'atto creativo, affinché questo non si tramuti, come scrive Sereni in una lettera a Giancarlo Buzzi, nell'opera di un «dilettante».¹⁷ Le strutture formali e

17 Scrive Sereni a Giancarlo Buzzi: «Credo che le cose che leggerai portino il segno della situazione più volte lamentata. Tendo a chiamarle poesie 'private', tentativo di mettermi in versi in mancanza di meglio. Ho l'impressione di scriverle quasi nascondendole a me stesso, abbozzandole appena e rimediandole, aggiustandole in questa loro condizione precaria, senza mai averle prese pienamente di petto. E questo mi pare un atteggiamento destinato ad avvicinarmi alla figura del dilettante, aggravato dalla concomitanza della dispersione e distrazione quotidiana, alienazione eccetera. Oggi più che mai occorre leggere coltivarsi pensare, non stare alle impressioni, non bearsi delle sensazioni, credere all'ispirazione il meno possibile. Certo, «lavorare stanca» e lo scrivere è un mestiere come gli altri. Come si può pretendere di riuscirci facendo,

retoriche che sostengono il secondo passo narrativo costruiscono una nuova similitudine, sospesa e connessa, ancora, ai versi che la precedono: anche qui il racconto della voce narrante sviluppa il termine di paragone, in virtù di una forma impersonale del verbo («si corra in cerca di lei»); i tempi al presente indicativo guidano il ragionamento induttivo secondo cui, dalla situazione particolare, il discorso diventa generale, e condivisibile in nome di un comune sentire. Il nesso di congiunzione tra i versi e l'*incipit* della prosa introduce questa volta un imperfetto indicativo:

Accadeva come dopo certi giorni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi...

Fronte di Trapani, 1943 (*Frammenti di una sconfitta*, 90)

Il principio della *brevitas* è ancora una volta rispettato. Ma in scena, ora, è la vita onirica a prendere il sopravvento, che si proietta sulla coscienza, carica di sensazioni e di percezioni emozionali; la soluzione di continuità tra i due stati non è affatto negata, c'è una distanza irriducibile tra il sonno e la veglia: ma le fantasie originate dal sogno generano un riverbero di sé, «un'acuta dolcezza» che «si prolunga nel giorno». È il confine labile tra verità e finzione, tra rappresentazione della realtà e racconto di una fattualità solo possibile.

A Giansiro che va in Algeria, Sereni dedica *Il male d'Africa* (poesia che entrerà anche negli *Strumenti umani*); ma non si tratta solo di una dedica, naturalmente, quanto di un dialogo con l'amico, sul ricordo, sulla memoria, soprattutto sulla possibilità di raccontarla, l'Algeria. Il dubbio rimane, e attraversa i discorsi della poesia.¹⁸ L'interlocutore vorrebbe ascoltare e sentire ancora, vorrebbe notizie: «No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo / convulso di ricordo» (*Il male d'Africa*, 94). La condizione dello scambio comunicativo sembra essere questa: è impossibile ridire i «volti al di là dal mare, da una nereggiante distanza» (*Il male d'Africa*, 94); il culmine della tragicità è probabilmente il culmine del viaggio,

invece, un altro mestiere? Se si vuole scrivere non è lo scrivere che deve essere un di più, sono le altre cose, articoli, lavori remunerati e altro (e, tra parentesi, anche queste ti riescono meglio quando sei lanciato nello scrivere)», in V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 457.

¹⁸ Cfr. Francesca D'Alessandro: «Con il testo eponimo della sezione – immaginato come un diverbio con Giansiro Ferrata, in partenza, quell'anno, per l'Algeria, quasi volesse ricordare a Sereni, »in credito di dieci anni sull'anagrafe«, la sua giovinezza 'sprecata' in guerra – siamo alla piena pluridiscorsiva di voci dialoganti, discordanti, sovrapposte e intrecciate degli *Strumenti umani*» (*L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, p. 60).

quando sul mare si innesta un movimento verso Gibilterra. Il momento lirico della rievocazione implica di necessità la messa in crisi dell'io («Trafitture del mondo che uno porta su sé / e di cui fa racconto a Milano»). Il tempo soggettivo e idiosincratico continua a essere dissonante rispetto allo scorrere cronologico dei mesi e degli anni; gli eventi hanno cristallizzato l'esperienza della prigionia, e i tempi si sono dissociati: «sempre in ritardo sulla guerra», anche la memoria, per il soldato che ricorda l'Algeria, sembra arrivare a un punto di chiusura, all'impossibilità di essere pronunciata. Una forma di ricapitolazione dell'esistenza, alla fine del viaggio, rischia di ricondurlo alla condizione di naufrago, anche nel presente della scrittura: «dimmi che non furono soltanto / fantasmi espressi dall'afa» (*Il male d'Africa*, 95), ma che al contempo, come scrive Giorgio Caproni in una lettera del 28 maggio 1947, offre un varco non solo a chi scrive, bensì a chi legge il *Diario*:

Caro Sereni,

ho ricevuto infine il tuo *Diario d'Algeria*. Spero di riuscire a scrivere per te non una delle solite recensioni, ma qualcosa che testimoni il mio affetto e che dica in questa capitale del cavolo (lo conosci l'odore di Roma? Il tanfo di cavolo lesso e d'orina?) ch'è nato un libro di poesia – cioè che qualcuno ora porge un aiuto di più.¹⁹

¹⁹ Giorgio Caproni – Vittorio Sereni, *Carteggio 1947–1983*, a cura di Giuliana Di Febo-Severo, Firenze, Olschki, 2019, pp. 113–114.