

Su *Paura seconda* di Vittorio Sereni

Francesco DIACO
Università di Losanna

Abstract: L'articolo è dedicato all'interpretazione di *Paura seconda* di Vittorio Sereni. Dopo una dettagliata analisi stilistica, viene ipotizzata la presenza di una reminiscenza dalla *Gerusalemme liberata*, coincidente con la memoria involontaria degli episodi della selva di Saron. La comparazione con Tasso permette, inoltre, di valorizzare numerosi aspetti del testo sereniano, quali l'animismo, l'autonominazione, la denegazione, il senso di colpa e la pulsione al suicidio (in linea col *côté* nichilistico di *Stella variabile*).

Keywords: Vittorio Sereni, *Stella variabile*, *Paura seconda*, Torquato Tasso, suicidio

1. Nel 1975, probabilmente tra settembre e ottobre,¹ Sereni compone *Paura seconda*, poesia poi compresa nell'ultima raccolta dell'autore, *Stella variabile*:

Niente ha di spavento	
la voce che chiama me	
proprio me	
dalla strada sotto casa	
in un'ora di notte:	5
è un breve risveglio di vento,	
una pioggia fuggiasca.	
Nel dire il mio nome non enumera	
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.	
Con dolcezza (Vittorio	10
Vittorio) mi disarmo, arma	
contro me stesso me.	

Il testo è formato da dodici versi; ad eccezione dei vv. 8-9, la metrica si assesta su misure medio-brevi. Il lessico è semplice, senza particolari impuntature auliche o ricercate; l'andamento è colloquiale; la sintassi – appena mossa dalla costruzione marcata iniziale – è semplice, basata sulla coordinazione asindetica o su una leggera subordinazione (v. 2). La tessitura fonica, pur non essendo appariscente, è in realtà complessa e ricercata; la rima inclusiva «spavento» : «vento», per esempio, è arricchita dalla quasi-rima con «niente» al v. 1 e dalla saturazione del v. 6 (riduzione timbrica su -e-; assonanza «risveglio» : «vento»; triplice ripetizione di -ve-). Le figure di suono, comunque, sono molto numerose e distribuite lungo tutto il componimento:

¹ Cfr. Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 821.

«niente»: «breve», «voce»: «notte» (in assonanza tonica col contiguo «ora»): «nome», «proprio»: «Vittorio»: «contro», «vento»: «stesso», «sotto»: «notte», «nome»: «enumera» (all'interno del gioco sulle nasali dei vv. 8-9), «chiama»: «strada»: «casa»: «fuggiasca»: «rinfaccia» (rafforzata da «passato»). Come evidenziato dal bisticcio antitetico ed etimologico «arma»: «disarma» (a sua volta incastonato in una più ampia allitterazione della vibrante alveolare) oppure dal legame fonico tra «pioggia» e «fuggiasca», tra «torti» e «Vittorio», il lavoro sul significante non è fine a se stesso, bensì è volto all'enfatizzazione del contenuto emotivo. Rientrano in questa strategia l'iterazione e il poliptoto del pronome personale e dell'aggettivo possessivo di prima persona singolare: «me | proprio me», «mio», «miei», «mi», «mi», fino all'apice di «contro me stesso me». Un caso molto particolare di ripetizione connessa a tale insistenza sul soggetto enunciatore è costituito dall'anadiplosi parentetica dei vv. 10-II:

nella duplice, tenera e straziante invocazione del proprio nome [...] è bastato [...] scalare la ripetizione al verso successivo e in *enjambement* – («(Vittorio, | Vittorio)» – per indicare con delicata precisione l'abbassarsi della voce, lo spegnersi della parola in sussurro, quasi [...] un'eco della «pioggia fuggiasca».²

L'importanza di questa autonominazione è data anche dal suo carattere (quasi del tutto)³ eccezionale all'interno del *corpus* autoriale. In Sereni, poi, l'iterazione – ravvisabile «anche nella semantica dell'azione: “risveglio”, “enumera”, “rinfaccia”, “disarma”»⁴ – viene talvolta associata a un principio di variazione: è questo il caso dei vv. 8-9, in cui il parallelismo sintattico tra le due proposizioni negative viene movimentato dalla sfasatura dell'*enjambement*. Similmente, va evidenziato come, nei vv. 11-12, la figura etimologica porti con sé una costruzione chiastica, ulteriormente complicata dall'*enjambement* e dall'anastrofe. Riflettendo ancora sulla chiusa, è possibile cogliere altri due elementi. Anzitutto, come si vedrà meglio, «il lavoro sui pronomi» funge da spia linguistica di un processo di «sdoppiamento onirico», di dormiveglia delirante, in cui l'*egli* non è che un *alter ego* o, meglio, una parte della psiche del soggetto, «segno dei conflitti e del dibattito nel foro interiore dell'io».⁵ In secondo luogo, se si presta nuovamente attenzione alla

2 Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Savigliano, Aragno, 2013, p. 19. Cfr. i vv. 8-9 di *Non sa più nulla, è alto sulle ali* in *Diario d'Algeria*: «È il vento, | il vento» (le due poesie, tra l'altro, hanno vari elementi in comune).

3 Cfr. *Il muro* e *Un posto di vacanza* (I).

4 Fabrizio Podda, *Iterazione e interazione. Due percorsi iconici nella poesia di Sereni*, in «Strumenti critici», XXV, 1, 2010, p. 159.

5 Maria Antonietta Grignani, *Nomi di Sereni e Caproni: un'analisi contrastiva*, in «il Nome nel testo», I-II, 2000-2001, p. 92.

metrica, si può notare come l'epifora dei pronomi comporti la presenza di versi tronchi (vv. 2, 3, 12). L'ultimo, in particolare, è un settenario tronco (1^a-4^a-6^a) connotato da un timbro duro e risentito, ben diverso dal carattere eufonico e pacificante dei settenari anapestici dei vv. 5, 7 (collegati tra loro da un novenario pascoliano) e 10.

Se si solleva lo sguardo, concentrandosi sulla struttura complessiva del testo e sulla relazione tra sintassi e semantica, si può affermare che il componimento è diviso in due parti, a loro volta ulteriormente segmentabili (5+2; 2+3). Il primo verso, col suo «niente», corrisponde ai «non» dei vv. 8-9, nell'ambito di una strategia definibile, in termini linguistici e psicoanalitici, come un ampio meccanismo di denegazione che afferma qualcosa nel momento stesso in cui lo nega. I vv. 2-3, invece, incentrati sul tema della nominazione, rimandano al v. 8 e ai vv. 10-11. I vv. 6-7, poi, avrebbero il compito di ricondurre la «voce» – soggetto grammaticale dell'intero testo – alla sua origine materiale: non si tratta che di un po' di aria e di pioggia. Di conseguenza, «dal punto di vista emozionale, timico», questo distico corrisponde «ad un innalzamento euforico rispetto alla “paura”»⁶ tematizzata dal titolo. Ciononostante, il tentativo di desublimare l'aura angosciosa delle folate notturne è contraddetto da tutti gli altri versi, oltre a essere di per sé ambiguo. Sintagmi come «risveglio di vento» e «pioggia fuggiasca», infatti, nella loro polisemia metaforica, confermano, piuttosto che confutare, l'animismo che sta alla base della raffigurazione sereniana degli agenti atmosferici. Le figure di suono e i fenomeni iterativi sopra individuati, in più, non fanno che doppiare a livello fonico tale intento mimetico-suggestivo, imitando la «dolcezza» del «vento» e la sua metamorfosi in un richiamo sottilmente inquietante. Volendo riassumere il percorso testuale, allora, si potrebbe dire che a un *incipit* rassicurante seguono quattro versi perturbanti (vv. 2-5), occupati dalle specificazioni spazio-temporali, dopo i quali si collocano cinque versi e mezzo di marca positiva (vv. 6-11), chiusi infine dal *climax* disforico dell'*explicit* (vv. 11-12). Tuttavia, se si tiene in considerazione che l'intero componimento si regge sulla denegazione, è possibile semplificare ulteriormente lo schema: a dieci versi e mezzo apparentemente rasserenanti, ma invero ambivalenti e intrinsecamente contraddittori, segue un verso e mezzo radicalmente antitetico, in cui viene enunciata in modo esplicito quella terribile verità che si era invano cercato di espungere, ignorare o almeno edulcorare.

2. Secondo Mengaldo, «Sereni non lascia leggere in controluce le sue fonti, le corde dell'allusione e della parodia gli sono estranee [...]. E ciò consegue di necessità alla fondazione non solo esistenziale ma [...] antiletteraria

6 Podda, *Iterazione e interazione*, cit., pp. 159-160.

della poesia di questo artefice sapientissimo». ⁷ È di avviso (almeno in parte) diverso Pellini, secondo il quale la «più accreditata critica sereniana» avrebbe sottovalutato «l'insieme dei fenomeni intertestuali» proprio sulla base di una «convinzion[e] quasi unanim[e]» che, come accade a «tutti i luoghi comuni», non manca comunque di «un fondo di verità». ⁸ Secondo Pellini, cioè, «anche adottando una concezione dell'interdiscorsività [...] allargata, rimane innegabile che Sereni vi fa ricorso meno di altri poeti suoi contemporanei»; a maggior ragione, perciò, andranno valorizzate «le eccezioni», le quali «forniscono uno strumento euristico decisivo». ⁹ Sereni stesso, d'altronde, in uno scritto dedicato al pittore Franco Francese (e legato a *Paura seconda*) ha ben illustrato la propria vocazione all'assorbimento, all'assimilazione e alla rielaborazione coscienziale-esperienziale dei ricordi di lettura:

sono natura, lo diventano, i testi [...] poetici che una volta che ci abbiano impressionati cessano per tutto un lato di essere modelli, punti di riferimento culturale a noi esterni, per entrare nella nostra cerchia esistenziale né più né meno che come persone, interlocutori, viandanti, guide, portatori d'acqua. Non occorre notare quanto queste irruzioni di arte «vissuta» nella vita vissuta differiscano da ciò che siamo soliti vedere come eco, riflesso, rielaborazione, riproposta, revival.¹⁰

Paura seconda ha già stimolato alcuni esegeti a formulare proposte più o meno circostanziate e fondate. D'Alessandro, in un capitolo incentrato sul dialogo tra Sereni e i classici, ravvisa nel testo un «tema petrarchesco»¹¹ – quello della paura della morte –, spingendosi fino a scorgere la presenza di *Perché la vita è breve, S'io avesse pensato* e soprattutto *l'vo pensando*. Sebbene si limitino a un accenno marginale e poco argomentato, sembrano più convincenti le ipotesi di Garboli e di Esposito. Il primo, in una nota a piè di pagina, esemplifica proprio con *Paura seconda* la regressione «del miglior Sereni verso se stesso (e verso Pascoli)». ¹² Poesie come *Il giorno dei morti* e *Colloquio in Myricae, Commiato* e soprattutto *La voce* (fin dal titolo) nei *Canti di Castelvecchio*, infatti, associano ambientazione notturna e animazione luttuosa della natura, autonominazione e *thanatos*. Nonostante le inevitabili differenze (ne *La voce*, per esempio, l'implorazione «Zvani», proveniente dalla madre mor-

7 Pier Vincenzo Mengaldo, *Il solido nulla*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 191.

8 Pierluigi Pellini, *Le varianti di Zenna e il matto di Bederò*, in Id., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana, Vecchiarelli, 2006, pp. 109-110.

9 *Ibidem*, p. III.

10 Vittorio Sereni, *Da natura a emozione da emozione a natura*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1200-1201.

11 Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e pensiero, 2001, p. 199.

12 Cesare Garboli, *In una casa vuota*, in *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 176.

ta, frena piuttosto che fomentare le tentazioni suicide dell'io), dunque, non si può escludere che Pascoli abbia agito nella mente sereniana. Molto plausibile pare anche il rimando, fatto da Esposito, al racconto *Una bestia abbraccia i muri* di Vittorini, in cui si narra come «una notte, ogni inverno», gli uomini non riescano a dormire a causa del richiamo di una «bestia bianca», simile alla neve, che come «una tromba d'automobile chiama. “Tu” chiama. “Tu. Tuuu.” [...] Non ci tormenta. Non ci spaventa [...]. La pioggia, è il lupo [...]. Noi non sentiamo più il lupo che ci porta la paura. Sentiamo una bestia che ci toglie la pietà». Per questo una ragazza, vicina di casa del protagonista, inizia a splendere di «purezza e ferocia», perdendo per qualche ora la propria «rassegnazione», la compassione verso se stessa e verso la madre, ed entrando in relazione persino coi defunti («poteva aver cose coi morti»).¹³ L'insonnia e il tema della “spietatezza” rappresentano, certo, degli indizi degni di attenzione; tuttavia, bisogna anche precisare che la voce viene udita da tutti i personaggi, e non solo dall'io, con la conseguente assenza dello stilema della nominazione. In più, in *Paura seconda*, a rigore, non compare alcuna figura mostruosa o ferina, anche se va ricordato che nel 1976 proprio questa poesia (pur essendo geneticamente “indipendente”) era confluita in un catalogo dedicato all'arte di Francese e intitolato *La bestia addosso*.¹⁴

Nonostante i rimandi appena esaminati siano ricchi e persuasivi, è possibile che per completare il quadro manchi ancora un tassello, coincidente con una sotterranea influenza della *Gerusalemme liberata*. Non si tratterebbe, certo, di un'allusione intertestuale consapevolmente ricercata, di un colto ammiccamento alle proprie “fonti”, ma piuttosto di una forma di reminiscenza, di una memoria involontaria, di un latente ricordo situazionale. Tasso, in effetti, non costituisce un riferimento eccessivamente peregrino, dato che Sereni appartiene a una generazione che già al liceo acquisiva una solida preparazione scolastica, corroborata poi – nel caso di Vittorio – dagli studi letterari compiuti presso l'Università di Milano e dalla breve ma determinante esperienza dell'insegnamento secondario. In più, tale “pista” tassiana è suggestiva e avallata da una fulminante intuizione di Fortini:

Una memoria [...] del capolavoro di Torquato si è data anche dove meno ce lo saremmo attesi: in poeti come Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto [...]. Essi paiono aver letto il Virgilio (e il Lucrezio) tanto presenti nella *Liberata* e centellinato certi passi di angoscia rabbrivida e di occulta animazione della natura.¹⁵

13 Elio Vittorini, *Una bestia abbraccia i muri*, in Id., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, vol. II, pp. 821-828. Cfr. Edoardo Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano Udine, Mimesis, 2015, p. 186.

14 Franco Francese, *La bestia addosso*, Milano, Scheiwiller, 1976.

15 Franco Fortini, *Dialoghi col Tasso*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Donatello Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 68.

In particolare, potrebbero precipitare in *Paura seconda* i vari episodi legati alla selva di Saron. Apparentemente, l'esterno abbozzato con pochi tratti da Sereni «nulla ha di spavento», proprio come la foresta agli occhi di Rinaldo (XVIII 17-18; corsivi miei):

pur *né* spiacente a lui *né pauroso*
il bosco par, ma lietamente ombroso.

Passa più oltre, e ode un suono intanto
che *dolcissimamente* si diffonde.

Data la denegazione sopra esposta, però, piuttosto che al canto XVIII – in cui la selva appare sotto le false sembianze di un ammaliante *locus amoenus* – occorrerà guardare al canto XIII, all'esperienza dei «fabri» e, soprattutto, a quella di Tancredi. Questo bosco, per sua natura, è costituito da «piante antiche, orrende, | che spargon d'ogni intorno ombra funesta» (ott. 2); la vegetazione è così folta che la luce vi penetra a stento (ott. 3):

quando parte il sol, qui tosto adombra
notte, nube, caligine ed *orrore*
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
di cecità, ch'*empie di tema il core* [...].

Il bosco, infatti, è sede di sabba notturni; a maggior ragione, dopo l'intervento di Ismeno esso diventa per eccellenza il luogo della paura e del «timore», dato che ogni albero viene abitato da spiriti diabolici, capaci di suscitare «notte», «tempeste» e «procelle». Anzi, la selva si trasforma nel cronotopo dell'allucinazione soggettiva, dei «torbidi sogni» adeguati al soggetto che via via vi mette piede. Non per niente, Tasso stesso ricorre ripetutamente a similitudini legate all'area semantica dell'incubo, come nel caso delle ottave 17-18 (paragone col «semplice bambin» che «pave ne la notte ombrosa», immaginando «larve» e «mostri») e 44 («Qual l'infermo talor ch'in sogno scorge | drago o cinta di fiamme alta Chimera»). A essere decisivo per Sereni, comunque, è il ricordo subliminale dell'episodio di Tancredi (ott. 39-46):

Fra i segni ignoti alcune note ha scorte
del sermon di Soria ch'ei ben possede:
«*O tu che dentro a i chiostri de la morte*
osasti por, guerriero audace, il piede [...].».

Così dicea quel motto. Egli era intento
de le brevi parole a i sensi occulti:
fremere intanto udia continuo *il vento*

tra le frondi del bosco e tra i virgulti,
e trarne un suon che flebile concerto
par d'umani sospiri e di singulti,
 e un non so che confuso instilla al core
di pietà, di spavento e di dolore.

[...]

Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
 un indistinto gemito dolente,

che poi distinto in *voci*: «*Ahi! Troppo*» disse
«m'hai tu, Tancredi, offeso; or tanto basti.
 Tu dal corpo che meco e per me visse,
 felice albergo già, mi discacciasti:
 perché il misero tronco, a cui m'affisse
 il mio duro destino, anco mi guasti?
 Dopo la morte gli aversari tuoi,
 crudel, ne' lor sepolcri offender vuoi?

Clorinda fui [...].

Son di sensi animati i rami e i tronchi,
 e micidial sei tu, se legno tronchi».

[...]

E, dentro, il cor gli è in modo tal conquiso
 da vari affetti che s'agghiaccia e trema,
 e nel moto potente ed improvviso
gli cade il ferro, e 'l manco è in lui la tema.
 Va fuor di sé: presente aver gli è avviso
 l'offesa donna sua che plori e gema,
 né può soffrir di rimirar quel sangue,
 né quei gemiti udir d'egro che langue.

Così quel contra morte audace core
 nulla forma turbò d'alto *spavento*,
 ma lui che solo è fievole in amore
 falsa imago deluse e van lamento.
 Il suo *caduto ferro* intanto fore
 portò del bosco impetuoso *vento*,
 sì che vinto partissi; e in su la strada
 ritrovò poscia e ripigliò la spada.

Partiamo dal fondo: l'azione congiunta dell'emozione e del vento “disarma”, letteralmente, Tancredi, scagliando lontano la sua spada. L'ingresso nel bosco, per lui, si è infatti tramutato in una sorta di discesa agli inferi,

memore forse della «silva» dei morti nel sesto dell'Eneide»;¹⁶ per questa ragione Tasso insiste su termini e immagini funebri. In particolare, il «vento» (rimante talvolta proprio con «spavento») pare racchiudere l'eco di un coro di anime trapassate. Come se non bastasse, dal cipresso che il cavaliere colpisce con la propria lama non solo stilla sangue, ma escono anche i lamenti di Clorinda: «io n'ho *la voce udita* | che nel cor flebilmente anco mi suona» (ott. 49). Se già l'iscrizione araba era indirizzata a un tu, Clorinda si rivolge a Tancredi chiamandolo per nome; in altre parole, Tasso inserisce qui un'allocuzione diretta e teatrale.¹⁷ Volendo parafrasare, potremmo dire che Clorinda «rinfaccia il passato» a Tancredi, «enumerandone i torti».¹⁸ In ogni caso, già nel canto precedente, appena accortosi del proprio tragico errore, il principe si era macerato nel dolore e nel rimorso (XII, 75-76):

Dì testimon de' miei misfatti ascosi,
che *rimprovera a me le colpe mie!*
Ahi! man timida e lenta, or ché non osi,
[...]
tu, ministra di morte empia ed infame,
di questa vita rea troncar lo stame?

Passa pur questo petto, e ferì scempi
co 'l ferro tuo crudel fa' del mio core [...].

Emerge, qui, il «disperato di morir desio» del personaggio, il quale vorrebbe rivolgere la propria mano contro se stesso: il senso di colpa, cioè, induce a pensieri suicidi. Occorre, ora, riflettere nuovamente sulla chiusa di *Paura seconda*: «arma | contro me stesso me». Tali versi, difatti, potrebbero conservare una lontana eco di un celebre passo della *Commedia* (*Inf* XIII, 70-72):

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo con morir fuggir disdegno,
ingiusto fece *me contra me* giusto.

Tasso, nel XX canto, riprende esplicitamente proprio quest'ultimo verso dantesco («per amor fatto a se stesso ingiusto», ott. 118); ciò che più importa, tuttavia, è che un simile lavoro sui pronomi compaia nel canto XII, all'inter-

16 Ezio Raimondi, *La selva interiore*, in Id., *I sentieri del lettore*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, Il mulino, 1994, p. 499.

17 Cfr. anche XII, 86 (a parlare è Pietro l'Eremita): «O *Tancredi, Tancredi*, o da te stesso | troppo diverso e da i principi tuoi».

18 Va rilevato, però, che Tancredi si sente colpevole per un'azione che (sebbene ciecamente) ha compiuto, mentre a Vittorio vengono probabilmente rinfacciate inadempienze e omissioni.

no di un monologo pronunciato dal disperato Tancredi: «Temerò me medesimo; e da me stesso | sempre fuggendo, avrò me sempre appresso» (ott. 77). Per essere più chiari, il nesso che potrebbe aver unito Pier delle Vigne alla *Liberata* nell'inconscio lirico di Sereni è individuabile nell'animazione della natura e nel suicidio. Com'è noto, infatti, i modelli a cui Tasso si è ispirato sono rintracciabili in Virgilio (Polidoro), in Dante e in Ariosto (Astolfo).¹⁹

3. Pur trattandosi di un legame lasco e inconsapevole, piuttosto che di un rapporto stretto e deliberatamente istituito, esistono varie ragioni per confrontare *Paura seconda* alla *Liberata*. Significativamente, molti interpreti hanno sottolineato come il "demoniaco" tassiano sia legato a un sentimento di inquietudine psichica e di ansietà metafisica; la selva di Saron, perciò, è un luogo della mente, una cupa proiezione dei fantasmi individuali. L'orrore del bosco non è che un rispecchiamento del male intestino e dei labirinti della coscienza; l'intero episodio va letto come uno «psicodramma» ossessivo, un «*cauchemar* infantile»,²⁰ o meglio come una «perturbante vicenda di alienazione onirica e di perdita [...] d'identità razionale, di amore del sé». ²¹ Inoltre, l'evocazione di tali forze misteriose e funeste si collega da un lato al tema funebre, al senso del lutto, dall'altro a un ilozoismo magico, a un «naturalismo animato», ossia a quella «corrente di irrazionalismo cosmico» che dal Rinascimento passerà alla «cultura romantica»,²² per arrivare fino alle rielaborazioni fenomenologiche novecentesche. La natura è attraversata da fremiti e voci allarmanti, non è «scenario immobile bensì paesaggio vivo e drammatico». ²³ Quali sono le ulteriori ricadute di questo parallelo tra Sereni e Tasso, corroborate da riscontri intertestuali interni ed esterni (*Paura terza* di Caproni), nonché dalla riflessione sulla compagine di *Stella variabile*? Anzitutto, il modello tassiano delle psicomachie, dei conflitti nel teatro interiore dell'io, ben si allinea con la tendenza sereniana all'autoprocesso, allo smarrimento e alla scissione del sé, al dialogo con minacciose voci mentali (*A Parma con A. B.*):

In dormiveglia di là da quella porta.
Succede. Qualche volta.

19 Pensando alle incartature della poesia sereniana si potrebbe ricordare che la «presenza plurima» dell'*enjambement* «all'interno del canto tredicesimo conferisce un'evidenza supplementare alla centralità tematica del capitolo» (Raimondi, *La selva interiore*, cit., p. 495), ma in questo caso si rischierebbe davvero di sovrainterpretare il testo.

20 *Ibidem*, p. 500.

21 Elisabetta Selmi, *Canto XVIII*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 461.

22 Antonio Banfi, *Etica e religione in Torquato Tasso*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di Carlo Cordié, Roma, Editori Riuniti, 1970, pp. 142-144.

23 Raimondi, *La selva interiore*, cit., p. 503.

Che a me un altro di me parli
fin dentro me.

In più, Vittorio e Tancredi condividono una morbosa e languida «regressione psichica» verso un onirismo «generatore di mostri, annidato» nell'eccesso di autocompassione, «anticamera della fantastizzazione negativa, della tassiana “paura di se medesimi”». ²⁴ Detto altrimenti, l'autocompassione è l'altro volto dello scacco e del fallimento, dell'autopunizione e del desiderio di espiazione: «È vero. Cade l'ironia e vien meno il coraggio. Cade l'allegria e interviene la nausea; e con la nausea l'abietta pietà di sé. Subentra a imbruttire e sporcare ogni cosa la paura». ²⁵ La paura, così, non si lega soltanto a un senso di “premorte”, a un io lirico “preagonico” e “trapassante”, ma anche al sinistro fascino di *thanatos*. Il tema profondo di *Paura seconda*, il suo terribile non-detto, il vero volto della «bestia, non identificabile, innominata» che sta dietro alla «paura», ²⁶ non coincidono solo con la previsione della morte dell'io, coi suoi «pensieri di calamità e catastrofe», ²⁷ ma anche con un'oscura pulsione suicida, con una tormentosa spinta a «far giustizia» ²⁸ di sé. La presenza del tema del suicidio – già attestato in *Frontiera*, nel ricordo di Antonia Pozzi, e negli *Strumenti umani*, in *Intervista a un suicida* e *Ancora sulla strada di Creva* – è confermata sia da *Paura prima* (il cui «killer» pare uscito da *La decima vittima*), sia da una variante (poi espunta) di *Notturmo* – testo inizialmente intitolato *Insonnia* e, in una successiva fase di elaborazione, addirittura *Paura terza*:

Quella che più fa tremare.
«S'è ammazzato stanotte»
dice di me laggiù qualcuno [...]. ²⁹

Non a caso, alla fine del 1975, inviando questo componimento a Paolo Bertolani, Sereni dichiarava che, più che «come poesia», esso valeva «come una confidenza». ³⁰

In ultimo, occorre precisare che la morte e il suicidio, cui allude *Paura seconda*, hanno anche un valore allegorico legato al “nichilismo”, alla crisi di legittimità della poesia, al trionfo dell'alienazione neocapitalistica e alla perdita di un sicuro fondamento gnoseologico registrati in *Stella variabile*. Il

24 Selmi, *Canto XVIII*, cit., p. 471.

25 Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 770.

26 Sereni, *Da natura a emozione*, cit., p. 1205.

27 Sereni, *Poesie*, cit., p. 189.

28 *Ibidem*, p. 251 (*Paura prima*).

29 *Ibidem*, p. 811.

30 *Ibidem*, p. 809.

vento e i morti non sono più portatori di rottura e apertura al nuovo (come in *Le ceneri*, *Le sei del mattino* o *La spiaggia*), ma semmai latori di epifanie negative, di atterrite apparizioni del nulla e del vuoto. Se nelle *Arie del '53-'55* la scena in cui l'io crede «di sentire distintamente» il proprio «nome pronunciato in tono normale nella strada di sotto», a seguito di un terremoto «dolcissimo»,³¹ si caricava di una valenza euforica e persino utopica, la rielaborazione di quell'evento in *Paura seconda* si configura come una recisa negazione di futuro. Certo, *Stella variabile* – come indica il titolo – fluttua tra impotenza e potenzialità, decadimento, espulsione, sconfitta, e improvvise accensioni di bellezza e gioia, luminose trasfigurazioni paesaggistiche, insperati “ritorni d'estate”. Tuttavia, a prevalere nell'ultima silloge sereniana sono lo sperpero del tempo e il grigio ripetersi dell'esistere, oppure la fissità, l'immobilismo, la paralisi. Se, in Ariosto, Sereni aveva ravvisato la propria inclinazione “williamsiana” al «moto perenne», a un «flusso d'energia» capace di assecondare il dinamismo di una vita che «passa» solo in quanto «si rinnova e si arricchisce», di un mondo aperto, molteplice e «irriducibile ad un'unica interpretazione», in *Stella variabile* forse prevale una tonalità (in senso lato) tassiana:

«Che debbo far, poi ch'io son giunto tardi?» ci verrà fatto di ripetere con uno dei momentanei delusi di cui è disseminato il corso del *Furioso* [...]. Qualche passo più in là e siamo al Tasso, dove la corsa su tutti i possibili itinerari imbocca il senso unico della fugacità delle cose, dell'elegiaca trepidazione, dell'abbandono.³²

fg.diac@gmail.com

31 Vittorio Sereni, *Arie del '53-'55*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 597.

32 Vittorio Sereni, *Un'idea per il Furioso*, in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 941-942.