

## How to reference this article

Lattarulo, S.F. (2015). Il poeta sotto la tenda: reminiscenze ungarettiane e sereniane nei versi d'esordio di Nelo Risi. *Italica Wratislaviensia*, 6, 113–134. DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2015.06.07>

Salvatore Francesco Lattarulo  
Università di Bari “Aldo Moro”  
salvatore.lattarulo@uniba.it

# IL POETA SOTTO LA TENDA: REMINISCENZE UNGARETTIANE E SERENIANE NEI VERSI D'ESORDIO DI NELO RISI

*Setze den Fuß in die Mulde, spanne das Zelt*  
“Posa il piede sulla dolina, pianta la tenda”  
(Paul Celan)

## THE POET IN HIS TENT: THE INFLUENCES OF GIUSEPPE UNGARETTI AND VITTORIO SERENI ON NELO RISI'S EARLY WORKS

**Abstract:** *L'Esperienza* (*Experience*, 1948) can truly be considered the first stage of Nelo Risi's (b. 1920) poetic career. However, this early work of his was poorly received when it first came out. Some poems of this collection were included in two later editions of a book by the title *Polso Teso* (*Strained Wrist*), in the section entitled *Le Vacche Magre* (*Lean Cows*). This editorial decision marked the author's willingness to use his first real poetic work as the starting point of his solid and personally chosen literary journey. However, as a detailed analysis of *L'Esperienza* reveals, the lyrical onset of the author is still heavily influenced by the literary tradition. As a result, the first section of the book, *La Tenda* (*The Tent*), comprises elements borrowed from Giuseppe Ungaretti's *Il Porto Sepolto* (*The Buried Harbour*) and Vittorio Sereni's *Diario d'Algeria* (*Algerian Diary*). All of this is in stark contrast with the author's actual aim, which is to distance himself from literature in order to embrace reality. In particular, the common *topos* of 'tent', which is a narrow and precarious space, becomes the sign of the poet's permanent condition of imprisonment and also exile after the war. Therefore, homecoming is a problematic occurrence because it is very difficult for the poet to return, to come back to himself and thus regain his primary identity.

**Keywords:** exile, imprisonment, war, travel, tent, identity, homecoming

*L'esperienza* è a tutti gli effetti la tappa iniziale dell'itinerario poetico di Nelo Risi<sup>1</sup>. Si tratta di un libro ormai di culto, raro e prezioso. Fu stampato in soli 300 esemplari numerati sul finire della prima metà del secolo scorso (Risi, 1948). Proprio perché, di fatto, un'opera prima, *L'esperienza* ha ricevuto scarsa attenzione nel tempo. La *plaque* ha rappresentato la fonte unica del set degli undici testi del poeta meneghino inseriti da Luciano Anceschi nella collettanea *Linea lombarda* (1952)<sup>2</sup>. Nell'antologia complessiva di Maurizio Cucchi uscita nel decennio iniziale del nuovo millennio (Risi, 2006) e in quella parziale curata da Giovanni Raboni quasi al crepuscolo degli anni Settanta (Raboni, 1977) il titolo non figura nel campione delle opere sillogizzate. Questa sorta di espunzione editoriale è stata in fondo implicitamente autorizzata dall'autore. Nell'edizione principe della raccolta successiva all'*Esperienza*, *Polso teso* (Risi, 1956), snodo significativo del primo ciclo poetico risiano, sono riprese dalla prova d'esordio sette liriche che danno vita alla penultima sezione intitolata *Le vacche magre*<sup>3</sup>. Nell'edizione seriore, ampiamente rimaneggiata, di *Polso teso* (Risi, 1973), la medesima sezione 'esperienziale' conserva il titolo *Le vacche magre* ma viene accresciuta di altre otto unità<sup>4</sup>, prelevate dalla sede originaria,

---

<sup>1</sup> Fratello del regista Dino, Nelo Risi è nato a Milano nel 1920 e risiede in via del Babuino a Roma con la moglie, la scrittrice ebrea Edith Bruck. Egli si è dedicato non solo alla poesia ma anche al cinema. L'esordio letterario vero e proprio è in realtà costituito da *Le opere e i giorni*, un poemetto in prosa stampato a Milano nel 1941 dalla casa editrice Scheiwiller presso la tipografia U. Allegretti di Campi in sole centoventi copie. L'opera si ispira all'*Anabase* di Saint-John Perse (1924, II ed.: 1948) e «non ha nessuna relazione con Esiodo», secondo quanto dichiara espressamente l'autore (Butcher, 2003, p. 42).

<sup>2</sup> Gli altri cinque poeti antologizzati sono Vittorio Sereni, Roberto Rebola, Giorgio Orelli, Renzo Modesti e Luciano Erba. I testi di Risi selezionati da Anceschi sono nell'ordine: *Russia; Disco; Il distacco; Bodio memoria; I meli i meli i meli; Domenica tra l'erbe; Paesaggio invernale; Estate quarantaquattro; Quasi un gioco, con augurio; Lettera; Situazione*.

<sup>3</sup> Si tratta dei seguenti testi: *Russia; Disco; I meli i meli i meli; Estate quarantaquattro; I lupi; Lettera; Milano, dicembre*.

<sup>4</sup> E cioè: *Quei morti; Bodio memoria; La plage; Notte; L'assenza, I-II-III-IV-V; Tu dici; Evasione; Situazione*.

e strategicamente collocata in testa all'opera dopo la lirica *in limine*<sup>5</sup>. Segno della precisa volontà dell'autore di caratterizzare la sua prima vera fatica letteraria come un solido e irrinunciabile – benché rimodulato in una forma più asciutta, 'smagrita' si direbbe, – punto alfa del suo itinerario, sul quale il nuovo libro-chiave si innesta senza strappi e cesure, ma anzi in stretta e sostanziale continuità<sup>6</sup>.

*Le vacche magre* – dizione di per sé enunciativa di quella pronuncia secca e asciutta che costituisce un po' il marchio di fabbrica del poeta lombardo, il cui stile si caratterizza da subito per un accentuato tono epigrammatico<sup>7</sup> – sono, dunque, una sorta di auto-crestomazia *in minore*, un'*editio breviar* d'autore che ha contribuito a sancire il destino marginale dell'archetipica *L'esperienza*, opera definita già da Risi nel

---

<sup>5</sup> Il testo apripista dell'edizione del '73 è *Tutta polvere* così come in quella del '56.

<sup>6</sup> “Proviamo a immaginare che la storia della poesia di Risi cominci dove lo stesso Risi, ripensandoci, ha voluto che cominciasse, cioè con le quindici poesie che, scritte tra il '43 e il '47 e pubblicate per la prima volta nel '48 in un libretto ben presto introvabile, figurano adesso, col titolo 'Le vacche magre', come sezione introduttiva (aggiunta) di *Polso teso*. Una lettura di questi testi si presta soprattutto ad alcuni rilievi di posizione: posizione di Risi, allora giovanissimo, rispetto ad alcune esperienze di linguaggio più o meno consolidate e ad altre ancora in fase di aggregazione e sviluppo” (Raboni, 1977, p. XI). In margine all'assemblaggio de *Le vacche magre* si vedano inoltre le osservazioni di S. Ramat: “Un gruppetto superstito quindi, da leggersi probabilmente come il grafico esiguo di una 'esperienza', appunto, più esistenziale che letteraria, o comunque, svolta nel segno augurale di una saldatura senza anelli intermedi fra l'occasione episodica e la sua restituzione in scrittura” (Ramat, 1980, p. 9008).

<sup>7</sup> Al di là dell'accezione gnomica – peraltro consona alla sentenziosità tipica del dettato lirico risiano – dell'espressione “vacche magre”, che è diventata di uso comune nella lingua italiana (si prenda a esempio un trito modo di dire come “vivere in tempi di vacche magre”), la fonte di questa locuzione potrebbe essere per Risi l'arcinoto episodio biblico del sogno delle sette vacche grasse e delle sette vacche magre che il faraone chiede a Giuseppe di interpretare nel libro del *Genesi*. Tanto più che mi chiedo se non sia affatto casuale che sette è giustappunto il numero dei testi che compone l'omonima sezione inserita nella prima edizione di *Polso teso*. Una formula consimile – a riprova che l'aggettivo funge quasi da totem lessicale del poeta – riecheggia inoltre nella lirica *Le magre baccanti* della successiva raccolta *Pensieri elementari* (1961, ed. II: 1980), dove si vedano nello specifico i vv. 18–20: “nuotano a frotte / verso pascoli / di un verde bandiera”.

1973 “un libretto ormai introvabile” e dalla quale in anni più recenti lo stesso firmatario prenderà le distanze, dimensionandone il peso e la portata rispetto ai successivi e più maturi esiti della sua attività letteraria<sup>8</sup>. Eppure, inquadrata nel contesto culturale di allora, nella sua specifica congiuntura temporale, non si può parimenti negare che la silloge in questione gli “diede una certa notorietà” nel panorama delle voci coetanee, tanto da meritargli “la patente di ‘poeta’ alquanto presto” (Butcher, 2003, p. 43)<sup>9</sup>.

A un’attenta lettura il battesimo lirico dell’autore ha tutta l’aria di risentire di influenze, più o meno dirette, della tradizione poetica italiana. Già Maria Luisa Vecchi notava che “non è difficile scorgere echi ungarettiani nel verso essenziale, nella parola che non gioca a farsi musica ma persegue anzitutto il suo scopo rappresentativo attraverso immagini scabre e folgoranti” (Vecchi, 1983, p. 416)<sup>10</sup>. Ma a me pare che sia soprattutto l’analisi di alcuni stilemi e lessemi della *plaque* a rendere più perspicui i debiti tra il Risi degli esordi e l’Ungaretti della prima ora. In particolare, nella prima sezione del libro (*La tenda*), sorta di scarno memoriale della campagna di Russia, cui il poeta partecipò come soldato, sono depositate tessere di presunta marca ungarettiana, riconducibili, vista anche la consonanza dell’ispirazione – e cioè il diario di guerra – all’altezza del primitivo *Porto sepolto*. Sono inoltre rintracciabili interferenze con i versi sereniani della carcerazione in Africa durante il secondo conflitto mondiale, e cioè quelli di *Diario d’Algeria*. Tutto ciò in controcanto con il proposito espressamente annunciato dallo stesso interessato di imboccare la strada dell’anti-letterarietà a tutto favore

---

<sup>8</sup> “L’esperienza rappresenta una fase di passaggio a cui non attribuisco *a posteriori* una grande rilevanza” (Butcher, 2003, p. 43). Di “un intervento autocensorio” parla S. Ramat (1980, p. 9007).

<sup>9</sup> D’altra parte lo stesso Ramat ravvisa in questa raccolta “certe forme di resistenza e reattività di cui potremo fare conto anche per il futuro di questa poesia” (1980, p. 9009).

<sup>10</sup> Elementi comuni tra il poeta milanese e l’opera giovanile di Ungaretti sono inoltre individuati in: Ramat, 1986, pp. 87–113 (in particolare per le tangenze tematiche con *Il porto sepolto* cfr. pp. 91–94).

del mero dato empirico della piena aderenza all'orizzonte del reale e al piano delle cose<sup>11</sup>.

Il libretto risiano ha una struttura tripartita, denunciata a chiare lettere dall'autore nella breve nota esegetica finale, che getta una luce anche sull'arco cronologico di stesura dei testi: "Le poesie qui raccolte comprendono tre stagioni: la russa, la svizzera, l'italiana e furono composte tra il 1943 e il 1947" (Risi, 1948, p. 65). La prima sezione (*La tenda*) è un introspeffivo reportage di guerra, la seconda (*Quarantatré-Quarantacinque*) un diario di prigionia, la terza (*L'assenza*) un resoconto dello stato d'animo del soggetto all'indomani della liberazione<sup>12</sup>. Il memoriale bellico, articolato in due fasi, ha come corollario il regesto dell'intima temperie spirituale entro il clima generale della rinnovata pacificazione tra i popoli. La condizione dell'io, strappato ai luoghi cari e usati e ai volti familiari e domestici dalla furia del secondo conflitto mondiale, è associata a quella di un esule che ha varcato la frontiera degli "affetti" caldi e sicuri per percorrere la linea labile e precaria dell'esistenza. Al viaggio forzoso e straniante segue pertanto il ritorno, che si rivelerà tuttavia il banco di prova di un permanente stato di alienazione e smarrimento dell'individuo<sup>13</sup>. I vari momenti della raccolta sono dunque legati tra loro da uno stretto rapporto di logica sequenzialità sul piano storico-biografico ma anche dal filo a piombo di un modo di essere della sfera psichica e del punto di vista sulla realtà destinati a rimanere inalterati

---

<sup>11</sup> È "quella disponibilità alla vita e non al gioco letterario, a quella forma di energia che cerca la sua espressione andando in caccia non di effetti bene amministrati ma di comunicabilità" rivendicata nella *Nota* alla già menzionata seconda edizione di *Polso teso* (ora in: Risi, 2006, p. 48). "Quand'è – si chiederà più tardi Risi in *Giustificazione dell'autore*, premessa a *Il mondo in una mano* (Risi, 1994) – che la tradizione letteraria cessa la sua funzione scolastica e ti colpisce come trauma?" (ora in: Risi, 2006, p. 453).

<sup>12</sup> "Il mio itinerario formativo – spiega non a caso l'autore – è stato un itinerario di guerra e di dopoguerra" (Butcher, 2003, p. 41). E cfr. la nota seguente.

<sup>13</sup> Lo stesso Risi ha avuto modo di dichiarare in un'intervista: "Erano poesie di ripensamento degli anni di guerra e dell'internamento svizzero. Lo choc dell'immediato dopoguerra in una Milano distrutta mi ha fatto scrivere questo libro che fin dal titolo denuncia quello che voleva essere, con dentro però un diffuso lirismo" (De Giusti, 1988, p. 26).

davanti al mutare dei quadri e delle situazioni perché ormai irrimediabilmente segnati dalla scoperta ghiacciante del male nel mondo e dell'odio del simile per il simile. Si può dire che la sintassi narrativa del volume sia il prodotto di una ben riuscita applicazione della tecnica del 'montaggio', per usare un'espressione cara anche al Risi poeta, che l'anno seguente entrerà in contatto con l'arte visiva<sup>14</sup>. La coesione strutturale e poemica è consentanea a quella "unitarietà di scrittura" in grado, per bocca dello stesso autore, di dare forma organica e compiuta a un'"esperienza assai confusa" (Butcher, 2003, p. 43). Ecco allora che la poesia si fa da subito mezzo artistico per tentare di mettere a sintesi e tradurre in grumo denso e compatto il magma del vivere.

La prima parte tematizza il malessere del poeta-soldato alle prese con le proprie inquietudini sul fronte del Don. Il titolo interno, *La tenda*, alluderà allo *status* malcerto e sospeso del nomade di ungarrettiana memoria<sup>15</sup>, titolare di un'anima e di un corpo accampati in uno scenario avvertito qui come ostile e minaccioso. Questa straniata dimensione esistenziale è occasione fattuale e premessa concreta per l'agnizione di un nuovo sé profondo ma dai contorni ancora sfumati e mossi. È l'insorgere di un input alla parola vergata come atto fisico di sofferta testimonianza di una sindrome di spaesamento dell'io per l'allontanamento dall'alveo viscerale dei legami privati. La lirica di apertura, *Russia*, ne è documento fedele:

---

<sup>14</sup> Il debutto registico di Risi è il documentario *Ritorno nella valle (Au dessus de la vallée)* del 1949 prodotto in Francia da John Ferno. Il cortometraggio racconta il ritorno di un gruppo di famiglie dopo la guerra in uno sperduto paesino di montagna della Grecia. Del resto, l'autore adopererà proprio la parola "montaggio" a proposito della diversa articolazione della seconda edizione di *Polso teso* (ora in: Risi, 2006, p. 48).

<sup>15</sup> *L'homo viator* Ungaretti è l'individuo che "cammina cammina" in *Fase*, il "nomade d'amore" di *Tramonto*, il "beduino" disteso al sole di *Fiumi*, il poeta "in balia del viaggio" autoritrattosi in *Lindoro di deserto*, il perenne "straniero" di *Girovago*, il malinconico "trasmigrato" de *L'affricano a Parigi*. Il 'complesso' dell'esule, del fuggiasco tra lande assolate e sperdute permea la vita del poeta dalla giovinezza fino all'età matura. Tanto che nei *Taccuini del vecchio* così ancora si esprime: "Si percorre il deserto con residui / di qualche immagine di prima in mente".

Non ho mai scritto in terra o inciso  
 nella scorza un nome caro  
 familiare o di ragazza;  
 solo qua mi son trovato  
 sulla sabbia di una pista  
 col pugnale tra le mani  
 e il nome di mio padre  
 ben penetrato in solchi. (Risi, 1948, p. 11)

Il testo ha una sottintesa valenza meta-letteraria. Esso costituisce a tutti gli effetti una dichiarazione di poetica, abilmente posta in apertura. I versi esprimono una sorta di iniziazione alla scrittura. L'attacco emblematicamente giocato con formula negativa sul secco e perentorio avverbio temporale sottolinea che l'opzione del verso si affaccia alla coscienza come un *hapax* assoluto. L'innesco che fa deflagrare l'urgenza di scrivere è il dirottamento casuale – di sapore quasi dantesco per contiguità lessicale con lo ‘smarrimento’ infernale (“mi son trovato”) – sul sentiero friabile e desolato della guerra. L'atto creativo non è un gesto che sfiora la sostanza delle cose. È un'operazione che scava in radice, che scalfisce in profondità la superficie dell'esistente. Di qui l'accento in sede di *incipit* e di *explicit* – secondo un andamento di tipo circolare che dona al testo una struttura compositiva ad anello – su voci verbali di pertinenza della medesima area semantica (‘incidere’, ‘penetrare’). Già solo questa rappresentazione della poesia come faticoso inabissarsi nel reale fa venire in mente la seconda strofa di una lirica programmatica come *Commiato* di Ungaretti:

Quando trovo  
 in questo mio silenzio  
 una parola  
 scavata è nella mia vita  
 come un abisso. (Ungaretti, 2009, p. 96)

Ma è in particolare il participio risiano “penetrato” a suggerire un parallelismo con la medesima locuzione verbale che ricorre, con desinenza al femminile, in una poesia assai nota del poeta nativo di Alessandria d'Egitto, *Veglia*, dove per giunta aggetta fortemente in quanto lemma mono-versale:

Un'intera nottata  
buttato vicino  
a un compagno  
massacrato  
con la sua bocca  
digrignata  
volta al plenilunio  
con la congestione  
delle sue mani  
penetrata  
nel mio silenzio  
ho scritto  
lettere piene d'amore

Non sono mai stato  
tanto  
attaccato alla vita (Ungaretti, 2009, p. 63).

Ora, mi pare opportuno sottolineare per inciso che qui il macabro dettaglio della mascella del commilitone ucciso tesa a spalancare i denti potrebbe aver generato il primo movimento di un'altra lirica risiana, *Quei morti*, che sigilla a mo' di epitaffio la sezione introduttiva de *La tenda*. Si tratta di un testo peraltro eloquente ai fini del nostro discorso per via di quell'invito finale a onorare il ricordo dei caduti al fronte per una causa iniqua, con cui il poeta intende congedarsi dal suo minicanzoniere di guerra, collimante in qualche modo con il monito a non dissipare la memoria delle vittime innocenti del secondo conflitto mondiale ("Cessate d'uccidere i morti") che innerva una lirica quasi coeva come *Non gridate più*, tratta dalla silloge ungarettiana *Il dolore* (Ungaretti, 1969; in Ungaretti, 2009, p. 276):

dalla bocca amara, e vi passeggiano  
formiche, che lamentano traditi:  
non fu dato di morire  
per una giusta guerra,  
se i capelli hanno messo radici,  
quei morti li dovremo arare (Risi, 1948, p. 16).



Ma, per tornare a *Veglia*, quel che mette conto notare è che in questo luogo ungarettiano si porta in emersione quello stesso motivo della meta-scrittura (“ho scritto”) su cui s’incardina la risiana *Russia*, statuendo anche qui un nesso di causa-effetto tra l’azione del comporre e la verifica sulla propria pelle della caducità dell’esistenza umana gettata in una trincea. Parimenti, nel caso di Ungaretti l’“esperienza” del campo di battaglia instaura una netta cesura cronologica (“mai”) tra uno stadio e l’altro del vissuto interiore che lo sollecita a ripensare al significato autentico del proprio stare al mondo e a esprimerlo attraverso la nuda essenzialità del verso. La valvola del cuore si apre così a compasso verso il prossimo. Similmente in Risi la poesia insorge come impulso a rinominare la sfera della propria affettività, uno slancio sentimentale che culmina nell’immagine conclusiva della *pietas* filiale. La memoria del padre è un ritorno all’infanzia del poeta, età nella quale questa figura è venuta presto a mancare. La sua assenza fu certo colmata dalle attenzioni premurose della madre, ma il legame viscerale con il genitore scomparso riverbera nella scelta del giovane Risi di iscriversi alla Facoltà di Medicina per avviarsi, quasi come inconscio tributo d’affetto, alla stessa professione dell’ex capofamiglia, salvo poi optare per la carriera artistica<sup>16</sup>. E tuttavia, l’originaria formazione scientifica, frutto dell’impronta paterna, resterà la lente sottile attraverso cui l’autore metterà a fuoco la condizione umana consegnata nei suoi versi. Per il men che trentenne Risi, che rilegge in chiave lirica la sua vicenda di soldato, il riferimento al “nome di mio padre” giusto in apertura di libro si dispone allora come un recupero istintuale di quella ingenua purezza delle origini contaminata per sempre dall’incontro traumatico con la violenza delle armi. È certo sintomatico che in Ungaretti la metamorfosi straniante in fante inneschi un’analogia reminiscenza della figura genitoriale maschile, evocatrice della stagione dell’innocenza: “E in questa uniforme

---

<sup>16</sup> “La famiglia è la classica famiglia borghese milanese. Un padre, morto in giovane età, che era medico, otorinolaringoiatra, e quindi noi siamo rimasti, ancora bambini, orfani di padre; siamo cresciuti con l’idea di dover continuare la tradizione paterna della medicina. Prima si è provato mio fratello Dino (che poi ha fatto la carriera che ha fatto) e poi mi ci sono provato io. È abbastanza curioso, ma si trattava probabilmente di una specie di fedeltà” (De Giusti, 1988, p. 26).

/ di tuo (*scil.* d'Italia) soldato / mi riposo / come fosse la culla / di mio padre" (*Italia*, vv. 11–15) (Ungaretti, 2009, p. 95). Proprio il verbo 'riposare' è, com'è noto, caro all'artefice de *Il porto sepolto* (Ungaretti, 1916, ristampe: 1990a, 1996)<sup>17</sup>, incandescente nucleo primordiale della futura *L'allegria* (Ungaretti, 1936). Ebbene, un'identica dizione ("ho riposato") si accampa al principio della lirica risiana *L'avventura*:

allora ho riposato. A Millerowo  
 il vento nei ginocchi  
 – le conchiglie  
 nel rosa risuscitano mari:  
 così attorno mi crescono le notti  
 di allarme, nel buio anche gli spari  
 ripercossi, le fradice granate;  
 a brandelli un compagno tra due ruote (Risi, 1948, p. 13).

La scena si ambienta nel Sud della Russia, nei pressi di Millerovo (secondo la grafia corrente), che il 16 luglio del 1942 fu occupata dalla *Wehrmacht* per essere poi definitivamente liberata il 17 gennaio del 1943 dalle truppe dell'Armata Rossa. La città è stata teatro di una delle pagine più sanguinose della campagna italiana di Russia. Quando nel dicembre del 1942 l'esercito russo dà vita a una robusta offensiva per sfondare la linea del Don tenuta dai soldati dell'Armia, Millerovo finisce nel mirino dell'avanzata dei soldati di Stalin giacché costituisce uno snodo cruciale per i collegamenti viari e ferroviari verso il centro di Rostov. Situata alle pendici di una brulla collina, ai margini della stepa, la città viene cinta d'assedio nel giorno di Natale subendo tremendi bombardamenti. I reparti nazisti, che hanno l'obbligo di difendere a ogni costo questo avamposto strategico, chiedono soccorso alle forze alleate di Mussolini. Si forma così una brigata di un centinaio di uomini, la CVIM (Compagnia Volontari Italiani Millerovo) con il compito di difendere la città dall'accerchiamento nemico. Nonostante una tenace resistenza, la divisione italiana è costretta a ripiegare verso Voroshi-

---

<sup>17</sup> L'edizione originaria è stata riedita in seguito con commento di C. Ossola (Ungaretti, 1981, II ed.: 1990b).

lovgrad per raggiungere le retrovie tedesche. Ha inizio una lunga marcia in un territorio ostile nel cuore duro dell'inverno, che miete non meno vittime delle bombe. Di questa specie di traversata nel deserto di neve angariata dalle raffiche gelate che tagliano l'aria come proiettili è spia quanto mai efficace la perifrasi "il vento nei ginocchi".

Lo spunto iniziale è la descrizione di un attimo di tregua interiore che rende per qualche istante il soggetto impermeabile al rombo assordante delle esplosioni e alla inclemenza spietata della natura: "allora ho riposato". Le membra spossate del poeta si distendono abbandonandosi nel tenue chiarore della luce all'immagine trasognata e carezzante delle conchiglie rosa che sembrano ridare nuova vita alle acque marine. Il cardine dell'ispirazione è perciò la rappresentazione di una ristoratrice palingenesi lustrale in sintonica simbiosi con il paesaggio che fa da perno anche a *I fiumi*. Il contesto di partenza de *L'avventura* induce a ipotizzare un parziale punto di contatto con questa fin troppo celebre lirica ungarettiana<sup>18</sup>. Anche qui l'autore si concede un istante di quiete in cui far pace con un universo sconvolto dal male. L'uomo sottoscrive un breve armistizio con l'orrore del sangue purificandosi nelle acque del tempo interiore e della memoria personale:

---

<sup>18</sup> Che *I fiumi* sia un testo ben presente alla memoria letteraria di Risi è un dato che non è sfuggito alla critica. In particolare S. Ramat ha notato che l'autoritratto del poeta lombardo contenuto in *Dans le plâtre*, lirica appartenente alla sezione *Viaggi e fatti personali* di *Polso teso*, è debitore a quel testo meritatamente famoso de *Il porto sepolto* ("quasi che sul modulo de *I fiumi* di Ungaretti, Risi ripassasse qui 'le epoche della sua vita'"; Ramat, 1986, p. 113). Al contempo vorrei osservare che proprio l'epigrafe pariniana di questa sezione (*Lascia che il flutto copra / la sdruccita barchetta; / e noi nudi salvianci al sasso in vetta*) è così fortemente evocativa di quel topos del naufragio adottato da tanta poesia novecentesca e, soprattutto, da l'autore de *L'allegria*. E d'altra parte una rivisitazione stringata della lirica-insegna dell'Ungaretti poeta-soldato è forse depositata in uno dei risiani *Pensieri elementari* (Risi, 1980; I ed.: 1961): "L'importante / è di andare alla sorgente / dal Po dell'Arno fors'anche del Nilo / o tanto più su dell'essere / (io sono) del benessere (tu hai) / del male e del bene, ma occorre / saper coniugare" (p. 23).

[...]  
 Stamani mi sono disteso  
 in un'urna d'acqua  
 e come una reliquia  
 ho riposato  
 [...] (Ungaretti, 2009, p. 81).

La perifrasi che isola in posizione icastica il momento della pausa ristoratrice facendone un verso a sé stante conferisce a questo participio passato lo statuto di una sigla poetica<sup>19</sup> che Risi recupera in una sede altrettanto privilegiata qual è la soglia del testo. Nella seconda parte della lirica tiene banco l'eco degli scontri sanguinosi di Millerovo, che scompagina il quadro di quiete collocato in apertura. Tanto che nel rigo finale spicca la seguente istantanea: “a brandelli un compagno tra due ruote”. Viene da pensare in tale congiuntura al “qualche / brandello di muro”, unico relitto superstite di un consorzio civile devastato dal fuoco nemico in *San Martino del Carso*, 3–4 di Ungaretti (2009, p. 89). Tanto più che Risi sembra restituire al termine ‘brandello’ la sua peculiare afferenza all’ambito dell’anatomia umana cogliendone così la valenza polisemica attribuita al lemma da Ungaretti, che impropriamente lo impiega per designare un aspetto del paesaggio architettonico con l’intento di alludere contestualmente in senso figurato a un corpo dilaniato<sup>20</sup>. E persino l'icona della “tenda”, eponima della sezione-battistrada de *L'esperienza* e qua e là diluita nelle pagine interne, rischia di dialogare a distanza con la “tenda” sotto cui Marcel, alias Mohammed Sceab, tende l'orecchio a nenie arabe e beve caffè in un testo-chiave e programmatico come l'ungarettiano *In memoria*:

[...]  
 Fu Marcel  
 ma non era Francese

<sup>19</sup> Non a caso nella stessa posizione (in clausola strofica) la perifrasi verbale ritorna in *Fase*: “Cammina cammina / ho ritrovato / il pozzo d'amore // Nell'occhio di mill'una notte / ho riposato”.

<sup>20</sup> Un identico slittamento di campi semantici si ritrova in *iuncturae* del tipo “albero mutilato” (*Fiumi*, v. 1) o “budella / di macerie” (*Pellegrinaggio*, vv. 2–3).

e non sapeva più  
vivere  
nella tenda dei suoi  
dove si ascolta la cantilena  
del Corano  
gustando un caffè

E non sapeva  
sciogliere  
il canto  
del suo abbandono  
[...] (Ungaretti, 2009, p. 59).

Si noti anche che se qui il protagonista suicida è incapace di lasciarsi andare al “canto” della propria pena solitaria, viceversa nel risiano *Disco* “un canto” dolceamaro si leva “dalle tende” disperdendosi tra raffiche d’aria:

Il vento logora  
le terre nere  
sfoglia le tende  
dalle tende  
un canto  
*gioia tormento*  
*dell’anima mia*  
s’alza se ne va via  
col vento (Risi, 1948, p. 15).

È stato osservato che qui il distico in carattere corsivo, formato da un patente asindetto ossimorico, è un “frammento di canzone”, quasi un *frame* sonoro intercalato sulla falsariga della sopra menzionata pratica filmica familiare a Risi, che costruirebbe un testo lirico accostando tra loro sequenze audiovisive come su un’ideale pellicola (Lisa, 2007, p. 162). Per Silvio Ramat “il modo d’inserzione contestuale di una frase di canto (“*gioia tormento / dell’anima mia*”) ricorda i versi scritti in prigionia da Vittorio Sereni” (Ramat, 1980, p. 9008). Ma il vero punto di intersezione con l’opera giovanile del poeta di Luino mi sembra essere un altro. L’icona della tenda, parola che, giova rimarcarlo, fa da intestazione

alla sezione introduttiva de *L'esperienza*, rappresenta una sorta di basso ostinato del *Diario d'Algeria* (Sereni, 1947<sup>21</sup>). Com'è noto, la seconda prova lirica di Sereni, uscita non a caso in prima edizione appena un anno prima della *plaque* risiana, è il quaderno di un internato nei campi di concentramento dell'Africa settentrionale. Spedito sul fronte francese come ufficiale di complemento nel '40, Sereni, dopo alterne vicende, tra cui, al termine di un provvisorio congedo, il trasferimento in Grecia attraverso un viaggio nei Balcani, nel luglio '43 viene fatto prigioniero in Sicilia, dove era stato inviato per respingere l'incipiente sbarco delle forze alleate. Dopo la cattura, è tradotto il mese successivo nel Nord del continente nero per rimanervi recluso fino all'estate del '45. A guerra finita, si stabilirà con la famiglia a Milano. A ben vedere la successione delle tappe di questa *tranche de vie* sereniana sottese al suo libro africano corre parallela alla disposizione degli eventi de *L'esperienza*. La prima sezione (*La ragazza d'Atene*) evoca le atmosfere della guerra – sospesa tra le prime funeste avvisaglie dell'imminente entrata nel conflitto della nostra nazione e i mesi di stanza sul fronte greco –, la seconda (*Diario d'Algeria*), eponima dell'intera raccolta, descrive il lungo anno di detenzione nelle prigioni sahariane, la terza (*Il male d'Africa*) affronta la fase del rientro nel capoluogo lombardo. Il momento del ritorno a casa è vissuto tanto da Risi quanto da Sereni in termini di spaesamento dell'individuo che, in preda a un angoscioso senso di perdita della propria identità, si autoritrae quasi straniero fra le mura amiche, forestiero a se stesso e al suo destino. È lo “choc” della guerra vissuta nella propria carne che aliena le coscienze dei singoli, le rivolta da cima a fondo. Se ne ricava allora che il motivo congiunto dei due libri è la parabola del reduce, l'odissea del sopravvissuto, fatalmente segnato nelle pieghe più recondite del suo animo dai postumi di una vicenda traumatica e dolorosa.

Come si accennava poco prima, l'elemento della tenda è quasi una costante del *Diario d'Algeria*. Quali fossero le effettive condizioni logistiche e materiali in cui il poeta visse le sue giornate da recluso mostrano

---

<sup>21</sup> Il libro ha conosciuto in seguito una serie di riedizioni (Sereni, 1965, 1979, 1996, 1998).

alcuni appunti ricavabili dal taccuino in prosa *Algeria '44*: “L’accampamento è su un pendio fangoso per le piogge torrenziali dei giorni scorsi. La nostra tenda è nella parte più alta”<sup>22</sup>. Per la prima volta nella raccolta questo spazio affiora in *Dimitrios*:

Alla tenda s’acosta  
il piccolo nemico  
Dimitrios e mi sorprende,  
d’uccello tenue strido  
sul vetro del meriggio.  
Non torce la bocca pura  
la grazia che chiede pane,  
non si vela di pianto  
lo sguardo che fame e paura  
stempera nel cielo d’infanzia  
[...] (Sereni, 2013, p. 112).

L’approssimarsi del bambino greco in cerca di cibo, nonostante la delicatezza dell’aspetto e l’innocenza del gesto, genera nel poeta un senso di meraviglia per la visita inattesa. L’epifania del giovinetto è percepita quasi come un atto di blanda ostilità perché viola il perimetro entro cui sta confinato l’autore. Lo stupore nasce dalla constatazione che in Dimitrios gli stenti e le sofferenze non hanno tolto nulla al dolce incanto dei suoi teneri anni. Viceversa l’adulto attendato si misura ogni giorno con la pena sgomenta del proprio stato di uomo abbruttito dalla guerra.

Ma è soprattutto l’emblema della tenda flagellata dalla pioggia e strapazzata dal vento (come in *Disco* di Risi), già adombrato nelle note di *Algeria '44*, ad aggettare con una ritualità quasi ossessiva:

[...]  
E la voce più chiara non è più  
che un trapestio di pioggia sulle tende,  
un’ultima fronda sonora  
su queste paludi del sonno  
corse a volte da un sogno (Sereni, 2013, p. 122).

---

<sup>22</sup> La trascrizione del brano è in: Sereni, 2002, p. 64.

Si tratta della seconda strofa di una poesia ambientata nel campo di Saint-Barbe du Thélat nell'inverno '44. L'autore è sotto le coltri e prima di addormentarsi è assalito dal ricordo pallido e confuso di visi amati che si disperdono in uno sciame di accenti lontani e svanenti. Il passato altro non è che un vortice di suoni che sfumano nel buio della coscienza. Ecco dunque che il solo richiamo che il prigioniero distingue con nettezza è il tintinnio dell'acqua piovana sulle tende. Il rumore martellante delle gocce, "ultimo legame alla vita sulla soglia del sonno" (Sereni, 2002, p. 68), genera la metafora dei pantani in cui s'addormenta la mente del poeta talora attraversata dalla sembianza di un miraggio. Siamo di fronte a un espediente esperito altrove da Sereni. Si vedano i seguenti versi:

[...]  
 Ho risposto nel sonno: – È il vento  
 il vento che fa musiche bizzarre.  
 Ma se tu fossi davvero  
 il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna  
 prega tu se lo puoi, io sono morto  
 alla guerra e alla pace.  
 Questa è la musica ora:  
 delle tende che sbattono sui pali.  
 Non è musica d'angeli, è la mia  
 sola musica e mi basta – (Sereni, 2013, p. 124).

Nella parte finale del componimento, che è tra i più apprezzati dello scrittore luinese, l'io dormiente immagina di replicare a una voce che lo invita a invocare la salvezza dell'Europa dopo lo sbarco alleato in Normandia<sup>23</sup>. Ma Sereni non risponde alla sollecitazione che sembra provenire direttamente dal fantasma del primo soldato ucciso sulle coste francesi. La segregazione lo ha reso insensibile alle sorti dell'umanità,

---

<sup>23</sup> Lo sfondo in cui la poesia è nata è delucidato in una nota diaristica di *Algeria '44*: "Si sta sotto una tenda enorme, di spostati appunto come in una corsia. Almeno una volta per notte il freddo o l'umidità ci spingono irresistibilmente alle latrine. Qualche notte fa ho alzato il capo al cielo, piuttosto nuvoloso attorno a una luna flaccida e ambigua. Camminavo chiuso nel mezzo sonno. La metà ch'era sveglia ha pensato: 'Magari stanotte sbarcano in Europa'" (ora in: Sereni, 2013, p. 570).



tanto da sentirsi più cadavere del suo ipotetico interlocutore. Il correlato di questa condizione di indifferenza alle cose del mondo è espresso attraverso il *Leitmotiv* del vento che scuote le tende piantate al suolo, un'azione che produce un effetto acustico del tutto prosaico rispetto al timbro argentino che fa vibrare il sussurrante monito del militare, assimilato a un messo celestiale, a una sorta di *visiting angel*. È utile lasciare a questo punto la parola allo stesso Sereni che così ha interpretato il senso complessivo di questo passaggio: “Vuole significare che non si tratta della musica alta, ma di quella causata dall'urto del vento contro la tenda, che vuole significare la mia situazione di estraneità, di emarginazione, di miseria” (Bertolucci, 1981, p. 50). Quanto questo motivo sia sempre in allerta nel Sereni ‘algerino’ mostra anche l'avvio di una lirica che rievoca una notte dell'autunno '44 trascorsa nel baraccamento penale di Sidi-Chami, dove l'anima del poeta attendato nel fango impudrisce insieme al paesaggio restando esposta alla incessante precarietà di chi è costretto a stare al di qua di un filo spinato<sup>24</sup>: “E ancora in sogno d'una tenda s'agita / il lembo” (Sereni, 2013, p. 128). Gravita nella medesima orbita un componimento di Risi come *Sottotenda*, anch'esso ospitato nella sezione prodromica de *L'esperienza*:

Ma così quieta e stanca  
cercando le ore disuguali  
una pallida donna mi sorride.  
La coperta sul duro e il sottotenda  
che frena anche la pioggia,  
di tagliente la fa morta. Al passo  
che si infanga sulla pista  
resta di guardia fuori accampamento  
la noia che leggera mi tormenta.  
Il canto dei soldati e l'ora tarda  
imbavagliano il gallo nel suo grido (Risi, 1948, p. 12).

---

<sup>24</sup> Si veda questo l'appunto relativo di *Algeria '44*: “Anche le tende rimaste in piedi erano precarie, prive in parte di picchetti, con qualche telo bucato, i canaletti di scolo quasi cancellati” (ora in: Sereni, 2013, p. 572).

È agevole constatare come qui si riattivi una serie di risonanze sereniane al lume di quanto fin qui discusso. Né si può poi escludere che la “pallida donna” sia una reminiscenza della “ragazza d’Atene”, la fanciulla che nell’omonima lirica di *Diario d’Algeria* si visualizza come una presenza muta e diafana che sbiadisce nella luce vespertina (“E tu: come t’oscuri a poco a poco”) (Sereni, 2013, p. 113). È inoltre qui reperibile il motivo del tedio che scandisce le ore dell’esule di guerra, sintomo di quella noia o disagio esistenziale che Sereni esprimerà così nei suoi scritti in prosa: “un male si è insinuato in questi versi. Lo chiamerò male del reticolato, seppure non sia il caso di ricorrere a un termine che vada o venga oltre o da oltre il filo spinato” (Sereni, 2013, p. 575). È lo stesso “male del reticolato” che Risi mette a dimora nel blocco elvetico (*Quarantatré-Quarantacinque*) de *L’esperienza*, il segmento del libro più tematicamente compromesso con *Diario d’Algeria*, oltretutto ambientato in quella stessa nazione in cui Sereni, un lombardo di Svizzera, era di casa. Si veda, ad esempio, l’ incisivo attacco di *Bodio memoria*:

Giorni di Bodio in fabbrica tra lame  
 cupe di roccia e salti d’acqua...  
 Il filo  
 che preclude ogni scampo al nostro piede  
 i soldati di guardia; noi ramarri  
 intristiti alle pareti  
 ci proviamo ad immagini lontane.  
 [...] (Risi, 1948, p. 23).

Quell’uggia divorante conosciuta all’epoca della prigionia non abbandonerà Risi nemmeno quando sarà al riparo dei tetti della sua Milano. Quanto mai esemplare dello *spleen* che attanaglia il superstite è la lirica *Davvero allora ci si sente soli* che inaugura l’ultima unità del libro, *L’assenza*:

Quando si parte, lungamente attesi  
 ormai noi ci crediamo e nel tormento  
 di chi resta un motivo  
 si trova al nostro esilio;  
 da quel momento non è più un dolore.

Ma il ritornare tra le stesse mura  
ai così tesi affetti  
di chi con noi dentro è vissuto,  
davvero allora ci si sente soli  
e le certezze cadono coi sogni (Risi, 1948, p. 43).

Un'uguale "pena" stringe il petto di Sereni una volta al sicuro nella casa paterna, situata in quella *Via Scarlatti* che dà il nome alla poesia che apre la raccolta successiva, *Gli strumenti umani* (Sereni, 1965b; seconda edizione: 1975), ma che in origine sigillava la prima edizione del '47 di *Diario d'Algeria*. Un testo in cui la gioia del ricongiungimento con i luoghi amati è stemperata da una sotterranea malinconia che rende l'ex poeta *déraciné* inabile a riconoscere "i volti" un tempo familiari che si affollano nella ritrovata strada del cuore a guerra finita<sup>25</sup>.

La condizione di sradicamento è comune, allora, a tutti e tre i poeti di cui si è discusso in queste pagine. In tale ottica, la tenda rappresenta, a conti fatti, il contrassegno di una sorta di estetica dell'esilio. Viene da pensare a Paul Celan, in cui questo termine («Zelt») è una specie di reiterato *senhal*<sup>26</sup> per alludere alla perenne viandanza del poeta. Nel caso dello scrittore di origine ebraica questo elemento richiama la diaspora del popolo giudaico, che si accampò tra le dune desertiche durante l'esodo dall'Egitto. Ma, a ben vedere, in Celan la tenda è in sé una metafora di segno positivo poiché esprime la patria perduta, *la couche* materna, il luogo-lingua ancestrale, rinviando in ultima istanza alla stessa parola-verso (Di Cesare, 2012, p. 220). Tant'è che il poeta si autoritrae come «zeltlos», cioè «senza tenda», perché è stato privato della sua dimora e della sua voce d'origine (Celan, 1988, p. 39; trad. it.: Celan 2008, p. 36). Viceversa, negli esempi qui analizzati la tenda non è un simbolo di protezione e di identità bensì di in-appartenenza e di separazione. Essa è, da un lato, uno spazio-limite, una zona-prigione, in cui l'io lirico è relegato senza possibilità di incidere materialmente sulla realtà esistente e di agire fattivamente nella storia per correggerne il tra-

<sup>25</sup> "Ma i volti i volti non so dire" (Sereni, 2013, p. 151).

<sup>26</sup> "In Celan the word Zelt, 'tent', occurs at least ten times" (Di Cesare, 2012, p. 214; versione it.: Di Cesare, 2003).

gico corso; dall'altro, essa si fa figura di un'esistenza fragile ed esposta, come instabile e transitoria è la tenda che affonda nella sabbia priva di solide fondamenta, alla mercé del vento e della pioggia, circondata dalla solitudine e dal silenzio di quella terra di nessuno, di quel luogo-non-luogo che è il deserto africano per Ungaretti<sup>27</sup> e Sereni o la steppa russa per Risi.

Ecco allora che quest'ultimo, anche sulla scorta della lezione dei suoi due grandi contemporanei, elabora diffusamente ne *L'esperienza* una fenomenologia dell'*outcast* da cui, come si accennava, non sono immuni neppure le liriche conclusive della raccolta ambientate nell'immediato clima post-bellico. Di qui l'"esiliata eco" che risuona "nel cuore della città" ritrovata all'interno del componimento dall'eloquente titolo *Evasione* (Risi, 1948, p. 51). "E dura sempre il viaggio" sentenza poi il poeta in *Dialogo*, riattivando non a caso il prototipo classico di "Ulisse" (Risi, 1948, p. 56). L'identificazione con l'eroe naufrago per eccellenza rispunta all'inizio della poesia conclusiva della raccolta (*Situazione*), "Un uomo sotto il cielo. Un legno in mare", dove l'io, pur entro un ricomposto orizzonte aperto di libertà e pace, continua a fare i conti con la sintomatologia del recluso ("Ma che male / ci danna prigionieri?") (Risi, 1948, p. 64).

## BIBLIOGRAFIA

- Anceschi, L. (a cura di). (1952). *Linea lombarda. Sei poeti*. Varese: Magenta.
- Bertolucci, A., Sereni, V., Zanzotto, A. (1981). *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*. Roma: Pratiche Editrice.
- Butcher, J. (2003). Il poeta del disincanto: intervista a Nelo Risi. *Resine*, n. 95, 41-46.

---

<sup>27</sup> Va detto che in Ungaretti l'effigie della tenda rimonta già al periodo dell'infanzia. La casa di famiglia (un'umile e provvisoria "baracca") era situata infatti nel caotico quartiere di Moharrem Bey, al limite del deserto egiziano, a poca distanza dalla "tenda del beduino" (Ungaretti, 2000, p. 70). Essa è una proiezione tangibile del nulla e del vuoto che esprime l'arido paesaggio africano ("Neppure 'il beduino dalla tenda' [...] resiste all'annientamento prodotto dal deserto alessandrino"; Ungaretti, 2009, p. 838).

- Celan, P. (1988). Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In P. Celan, *Der Meridian und andere Prosa* (pp. 37–38). Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag.
- Celan, P. (2008). Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della libera città anseatica di Brema. In *La verità e la poesia. Il “meridiano” e altre prose* (trad. it. a cura di G. Bevilacqua, pp. 35–36). Torino: Einaudi.
- De Giusti, L. (1988). Di tante cose. Conversazione con Nelo Risi. In L. De Giusti, L. (a cura di), *Nelo Risi. Il cinema, la poesia* (pp. 26–30). Conegliano: Antennacinema.
- Di Cesare, D.E. (2003). *Utopia del comprendere*. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Di Cesare, D.E. (2012). *Utopia of understanding: between Babel and Auschwitz* (translated by N. Keane). Albany: State University of New York Press.
- Lisa, T. (2007). Nelo Risi, il rigore della rappresentazione. In *Le Poetiche dell’oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un’istituzione della poesia del Novecento* (pp. 159–164). Firenze: University Press.
- Perse, S.-J. (1924). *Anabase*. Paris: Gallimard.
- Perse, S.-J. (1948). *Anabase* (II ed.). Paris: Gallimard.
- Raboni, G. (a cura di). (1977). *Nelo Risi. Poesie scelte 1943–1975*. Milano: Mondadori.
- Ramat, S. (1980). Nelo Risi. In G. Grana (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana* (vol. 9, pp. 9007–9025). Milano: Marzorati.
- Ramat, S. (1986). Nelo Risi, un poeta “dans le plâtre”. *Studi novecenteschi*, n. 31, 87–113.
- Risi, N. (1948). *L’esperienza*. Milano: Edizioni della Meridiana.
- Risi, N. (1956). *Polso teso*. Milano: Mondadori.
- Risi, N. (1961). *Pensieri elementari*. Milano: Mondadori.
- Risi, N. (1973). *Polso teso* (seconda edizione riveduta e ampliata). Milano: Mondadori.
- Risi, N. (1980). *Pensieri elementari* (II ed.). Milano: Mondadori.
- Risi, N. (1994). *Il mondo in una mano*. Milano: Mondadori.
- Risi, N. (2006). *Di certe cose, poesie 1953–2005* (introduzione di M. Cucchi). Milano: Mondadori.
- Sereni, V. (1947). *Diario d’Algeria*. Firenze: Vallecchi.

- Sereni, V. (1965a, 1979, 1996). *Diario d'Algeria*. Milano: Mondadori.
- Sereni, V. (1965b). *Gli strumenti umani*. Torino: Einaudi.
- Sereni, V. (1975). *Gli strumenti umani* (nuova edizione). Torino: Einaudi.
- Sereni, V. (1998). *Diario d'Algeria*. Torino: Einaudi
- Sereni, V. (2002). *Poesie* (a cura di D. Isella). Torino: Einaudi.
- Sereni, V. (2013). *Poesie e prose* (a cura di G. Raboni, con uno scritto di P.V. Mengaldo). Milano: Mondadori.
- Ungaretti, G. (1916). *Il porto sepolto*. Udine: Stabilimento Tipografico Friulano.
- Ungaretti, G. (1936). *L'allegria*. Roma: Novissima.
- Ungaretti, G. (1969). *Il dolore*. Roma: Eliograf.
- Ungaretti, G. (1981). *Il porto sepolto* (con commento di C. Ossola). Milano: il Saggiatore.
- Ungaretti, G. (1990a). *Il porto sepolto*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Ungaretti, G. (1990b). *Il porto sepolto* (con commento di C. Ossola, II ed.). Venezia: Marsilio.
- Ungaretti, G. (1996). *Il porto sepolto*. Udine: Amministrazione comunale.
- Ungaretti, G. (2000). Chiaro di luna [Quaderno egiziano]. In *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni* (a cura di P. Montefoschi) (pp. 70–76). Milano: Mondadori.
- Ungaretti, G. (2009). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola). Milano: Mondadori.
- Vecchi, M.L. (1983). Nelo Risi. *Belfagor*, n. 4 (XXXVIII), 415–432.

**Riassunto:** *L'esperienza* (1948) è, di fatto, la tappa iniziale dell'itinerario poetico di Nelo Risi (Milano 1920). Questa opera giovanile ha ricevuto scarsa attenzione nel tempo. Alcune liriche della raccolta confluiscono nelle due edizioni del libro successivo, *Polso teso*, dando vita a una sezione intitolata *Le vacche magre*. Tale scelta editoriale è il segno della volontà dell'autore di considerare il suo primo vero lavoro poetico come un punto solido e irrinunciabile del proprio percorso letterario. Un'analisi puntuale de *L'esperienza* evidenzia che il battesimo lirico dell'autore risente di suggestioni della tradizione letteraria. In particolare, nella prima sezione del libro (*La tenda*) si trovano elementi tratti da *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti e da *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni. Tutto ciò contrasta con il proposito espressamente dichiarato dell'autore di imboccare la strada dell'anti-letterarietà a favore dell'aderenza alla realtà. In particolare, il *topos* accomunante della 'tenda', cioè uno spazio ristretto e precario, diventa il segno della permanente condizione di prigionia ed esilio del poeta anche dopo la guerra. Pertanto il ritorno è un'evenienza problematica dal momento che per il poeta reduce è realmente difficile riconciliarsi con il proprio sé, riconquistare la sua identità originaria.

**Parole chiave:** esilio, prigionia, guerra, viaggio, tenda, identità, ritorno.