

Omaggio a un poeta. Sereni e d'Annunzio

Giulia Raboni
Università di Parma, Italia

Abstract This article explores Vittorio Sereni's attitude towards the literary legacy of d'Annunzio, as expressed in particular in the poem "La poesia è una passione?", in which Sereni explicitly quotes some lines from d'Annunzio's *Novilunio* and appears to refer to a long, and apparently somewhat arduous, process of distancing himself from d'Annunzio's cumbersome legacy in his early development as a poet. The main point that we try to make is that Sereni's departure from d'Annunzio and the Liberty style is prompted not so much by a radical shift in poetic sensibility, but rather by a recognition that the world, and the social reality, have changed, and therefore require a renewal of the means of poetic expression. This is contrasted with the poetry of Montale, arguably the most influential Italian poet in the second half of the 20th century: we make the case that Montale's innovation, decisively influenced by the English-language modernism, is much more radical, and involves not just an updating of the poetic language, but a more fundamental and theoretical renewal of the very idea of poetry and literature and of what they stand for.

Keywords Vittorio Sereni. Gabriele d'Annunzio. Eugenio Montale. Modernism. La poesia è una passione? *Novilunio*.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-20
Accepted 2022-06-02
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Raboni | 4.0



Citation Raboni, G. (2022). "Omaggio a un poeta. Sereni e d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 179-188.

Un intervento dedicato ai rapporti Sereni-d'Annunzio non può che partire dalla più esplicita delle dichiarazioni: quella del sentimento di fascino e allo stesso tempo di presa di distanza contenuta in «La poesia è una passione?», appartenente al nucleo centrale, *Il centro abitato*, degli *Strumenti umani*, con la ripetuta citazione nelle due ultime lasse di alcuni versi del *Novilunio*:

L'abbraccio che respinge e non unisce -
 il mento fermo piantato sulla spalla
 di lei, lo sguardo fisso e torvo:
 storia d'altri e, già vecchia, di loro.
 Moriva d'apprensione e gelosia
 al punto di volersi morto, di volerlo
 veramente, lì tra le braccia di lei.
 Rabbiosamente non voleva sciogliersi.
 Chi cederà per primo? La domenica
 d'agosto era, fuori, al suo colmo
 e tutta Italia sulle piazze
 nei viali e nei bar ferma ai televisori...
 Un gesto appena, - si disse - cerca d'essere uomo
 e sarai fuori dalla stregata cerchia.
 E, la convulsa stretta perdurando
 (che lei d'istinto addoppiava),
 alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì
 sulla manopola: nella stanza
 fu di colpo la gara, si frappose tra loro.

Il campione che dicono finito,
 che pareva intoccabile dallo scherno del tempo
 e per minimi segni da una stagione all'altra
 di sé fa dire che più non ce la fa e invece
 nella corsa che per lui è alla morte
 ancora ce la fa, è quello il suo campione.
 Lo si aspettava all'ultimo chilometro:
 «se vedremo spuntare
 laggiù una certa maglia...» e qualcosa l'annuncia,
 un movimento di gente giù alla curva,
 uno stormire di voci che si approssima
 un clamore un boato, è incredibile è lui
 è solo s'è rialzato ha staccato le mani
 ce l'ha fatta... e dunque anch'io
 posso ancora riprendermi, stravincere.
 S'erano intanto gli occhi raddolciti
 e di poco allentandosi la stretta
 s'inteneriva, acquistava altro senso, ritornava
 altrimenti violenta.

Per una voce irrotta nella stanza...
 L'istinto che non la tradisce
 scocca esatto sempre al momento giusto
 tra i suoi pensieri semplici.
 Sa capire il suo uomo: lo sa bene che più
 suppone lui di stravincere a sé meglio l'avvince
 e fin che vorrà se lo tiene.
 «Caro - gli dice all'orecchio - amore mio...»
 E la domenica chiara è ancora in cielo,
 folto di verde il viale e di uccelli
 non ancora spettrali case e grattacieli,
 solo un po' più nitidi a quest'ora
 di avanzato meriggio dell'ultima domenica
 di questa nostra estate. E se a lui pare
 che un brivido percettibile appena
 s'inoltri nel soffio ancora tiepido che approda
 alla terrazza: *anche agosto*
 - lei dice d'un tratto ricordandosi -
 anche agosto andato è per sempre...

Sì li ho amati anch'io questi versi...
 anche troppo per i miei gusti. Ma era
 il solo libro uscito dal bagaglio
 d'uno di noi. Vollero che li leggessi.
 Per tre per quattro
 pomeriggi di seguito scendendo
 dal verde bottiglia della Drina a Larissa accecante
 la tradotta balcanica. Quei versi
 li sentivo lontani
 molto lontani da noi: ma era quanto restava,
 un modo di parlare tra noi -
 sorridenti o presaghi fiduciosi o allarmati
 credendo nella guerra o non credendoci -
 in quell'estate di ferro.
 Forse nessuno l'ha colto così bene
 questo momento dell'anno. Ma
 - e si guardava attorno tra i tetti che abbuaiavano
 e le prime serpeggianti luci cittadine -
 sono andati anche loro *di là dai fiumi sereni*,
 è altra roba altro agosto,
 non tocca quegli alberi o quei tetti,
 vive e muore e sé piange
 ma altrove, ma molto molto lontano da qui.

La poesia, che costituisce nella produzione sereniana, insieme forse ai *Versi* e naturalmente a un *Posto di vacanza*, una delle riflessioni più esplicite del poeta sulla propria scrittura, ha una lunga gestazione, ricostruita da Isella negli apparati all'edizione del Meridiano delle *Poesie* e già ripercorsa da Niva Lorenzini in un prezioso intervento di complessiva esegesi del testo al convegno sereniano di Brescia del 2003 (Isella 1995, 592-7; Lorenzini 2003). Notevole è in particolare come la prima stesura del testo, che Sereni più volte esplicitamente qualifica come un lavoro in corso, tanto da concluderla con dei puntini di sospensione, appaia sulla rivista «La città» nel '64 con il titolo da *La poesia è una passione (racconto in versi)*, ma in una versione ridotta, quella cioè che va dal secondo emistichio del v. 52, («... e se a lui pare»): la sezione appunto che contiene la citazione dannunziana. Non stupisce allora, come ha sottolineato Benzoni, che nella prima redazione manoscritta il titolo fosse *Omaggio a un poeta*, ed è certo interessante che sia proprio questo il nucleo generatore del testo (o, almeno, il primo ad assumere una configurazione stabile), peraltro di una poesia su cui Sereni torna a più riprese (la prima parte è già conclusa nel 1965 quando viene pubblicata integralmente su «Le Arti»), denunciandone l'incompletezza nella prefazione agli *Strumenti* e ritornando con un ennesimo tentativo di ampliamento addirittura nel '75, con versi che migreranno invece poi in parte nella poesia *Progresso di Stella variabile* (Benzoni 2008, 271; Lorenzini 2003, 73-5). Allo stesso quaderno, e allo stesso periodo peraltro appartiene il brano *Un qualcuno che è poi Luciana*, che di nuovo sviluppa, stavolta in prosa, il proprio rapporto conflittuale con la poesia, anche lì rappresentata da una ammaliante figura femminile; e dove sembra di poter cogliere anche un riferimento proprio alla tecnica citazionistica di «La poesia è una passione?» nel passo che segue:

C'è poi anche la vergogna di confessarmi inquieto, troppo poco sicuro di me, prima ancora che di lei; e se una volta mi sarebbe magari riuscito di prorompere nell'accusa aperta, nella scompostezza di chi arriva alla scenata, adesso sento il pericolo dell'alzare la voce, temo l'irreparabile: che si secchi definitivamente da un momento all'altro e mi pianti in asso. Qui arriva in soccorso la frase fatta, sostitutiva di un discorso vibrato, di solito accompagnata da un attenuante sorriso che lei detesta. Ma appunto, proprio nel momento dell'affondo, io stesso per viltà le offro la scappatoia, l'alleggerimento, il modo di sottrarsi. A dire la verità non si tratta sempre di frasi fatte, spesso sono frasi di estrazione letteraria, reminiscenze, citazioni e proverbi, veri e propri corsivi. È abbastanza istruita per ravvisarne l'origine e abbastanza accorta per capire che si tratta di un mezzo di comunicazione rapida, diretta a evitare uno spreco di energia. Capitava, con ben altro tono, anche nei primi tempi e naturalmente, allora, lei non aveva di que-

ste reazioni. Può darsi che sorrisesse tra sé, con indulgenza per l'uomo che le parlava con aria protettiva e che comunque, allora, le piaceva. (Raboni 1998, 241)

Quanto basta insomma per considerarla un testo sentito intimamente (e lungamente) da Sereni, e per potercene servire da elemento per una valutazione del rapporto con d'Annunzio, o meglio a precisare il senso di quella lontananza dal poeta pescarese, cui fanno riferimento i vv. 63-64 e il verso conclusivo: «lontani/molto lontani da noi: ma era quanto restava [...]»; «ma altrove, ma molto molto lontano da qui», nei quali vediamo in atto alcuni dei procedimenti più tipici della poesia sereniana: la ripresa, con *variatio*, e la specularità («lontani/ma: ma/lontani»), insieme al reiterato utilizzo della *correctio* con «ma».

Se infatti le tessere dannunziane in Sereni, segnalate nel commento di Georgia Fioroni alle due prime raccolte, *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, da Mengaldo e dalla stessa Lorenzini, sono tutto sommato esigue (rispetto ad esempio a Luzi di cui ha dato ampia rassegna, seguendo una suggestione ancora una volta di Mengaldo, Amelia Juri), mi pare che il riferimento a d'Annunzio in questi versi, preparato, per dirlo ancora con Lorenzini, dall'interiorizzarsi del dato stagionale che permette lo scatto del ricordo, assuma un valore che va molto al di là del dato puntuale, per acquistare invece un significato più generale e strutturale della intera poetica sereniana (Mengaldo [1972] 1996; Juri 2014). Mi spiego meglio: mi pare che le indicazioni che possiamo ricavare da questo testo, accompagnate dalle riflessioni che Sereni rende intorno al suo rapporto con d'Annunzio, possano servirci a capire meglio e concretamente il senso della ricerca di Sereni e delle forme della sua modernità.

A che tipo di lontananza allude qui Sereni? Mi sembra che in questi versi a essere considerata radicalmente altra non sia tanto la sensibilità dannunziana (anche se non certo quella del 'canto spiegato', da cui Sereni è ideologicamente lontanissimo), ma invece la sensazione di una inappropriatazza dei propri strumenti, e della poesia in generale, di fronte a una realtà profondamente, e personalmente, del tutto mutata e che richiede una nuova rappresentazione: all'altezza del viaggio in Grecia, che costituisce la prima tappa della sua avventura bellica e poi nella società post-bellica. Cambiato insomma è il mondo, non tanto, e non prima, la posizione gnoseologica con cui lo si interpreta. Intendo dire (e cercherò di portare qualche argomento, spero convincente, a sostegno di questa enunciazione) che mi sembra che rimanga sostanzialmente estranea a Sereni quella che può considerarsi una delle innovazioni capitali del modernismo letterario (innovazione, intendo, rispetto a quanto immediatamente precedeva, alla letteratura ottocentesca e primonovecentesca, non ovviamente in senso assoluto nella storia letteraria occidentale), ossia la tendenza a trasfigurare e a reinterpretare in chiave analogica i dati dell'espe-

rienza personale. Quella tendenza cioè che è così chiara in Joyce, a partire almeno dal *Portrait of the Artist as a Young Man*, e praticata e teorizzata da T.S. Eliot e Pound; che è quanto dire, il principale elemento unificatore forse di quel modernismo angloamericano che esercita un influsso così importante sulla letteratura italiana perlomeno dagli anni Trenta, e poi con rinnovato vigore nel secondo dopoguerra. È quasi superfluo osservare quanta parte questa tendenza alla reinterpretazione allegorica, nella quale possono anche poi oscurarsi, o non essere esplicitati, i dati dell'esperienza di partenza, abbia nell'opera di Montale, fino almeno alla *Bufera* e con momenti di massimo avvicinamento identificabili forse nei *Mottetti delle Occasioni* ma anche nella *Primavera hitleriana*; e poi, per il tramite decisivo di Montale, su tantissima della letteratura e della poesia italiana del dopoguerra.

Non mi sembra che nulla di simile si osservi nella poesia di Sereni, segnata da una apertura in qualche modo non mediata nei confronti della realtà esterna che appare evidente già a partire dalla stessa periodizzazione scandita dalla pubblicazione delle raccolte, che disegna un chiaro arco dell'esperienza della sua generazione, dall'incertezza e in qualche modo dall'attesa della giovinezza prima della guerra, all'esperienza della guerra e della prigione, allo sviluppo e alle contraddizioni del dopoguerra e dello sviluppo economico, fino al bilancio finale di *Stella variabile*, che coincide ancora una volta con l'inizio di una fase diversa della storia sociale italiana. Periodizzazione che può anche essere in parte fortunosa (ma nel solo caso di *Frontiera*), ma che trova corrispondenza in tante dichiarazioni esplicite di Sereni sulla propria idea di poesia, informate del resto anche dalla sua formazione fenomenologica.

Ed è su questo approccio anzitutto esperienziale che mi pare si giochi la profonda differenza, malgrado l'influsso che certo il modello montaliano esercita sulla poesia di Sereni, dall'operazione di Montale, che anche nei confronti dell'eredità dannunziana si estrinseca soprattutto, sul piano lessicale, nel prelievo di tessere rare e preziose, laddove la strada di Sereni è invece quella di una progressiva apertura che costituisce più un riaggiornamento (anche profondo) della lingua poetica della tradizione, attraverso un processo di tipo inclusivo, che parte però sempre dallo sviluppo narrativo di un dato esperienziale, non di una sua rielaborazione intellettualistica a priori. Non a caso, nella prima parte del testo, all'avvilimento del poeta di fronte al silenzio della poesia, è un elemento esterno e prettamente moderno, l'irrompere della cronaca televisiva che commenta la gara di ciclismo, a spezzare il cerchio claustrofobico e a suggerire la possibilità di una rimodulazione della propria voce grazie agli elementi di realtà che riesce ora a contenere.

In questa direzione mi sembra andare la dichiarazione resa da Sereni alla tavola rotonda del convegno dannunziano del '72, dove,

dopo aver dichiarato il suo rifiuto 'generazionale', prima contenutistico e poi formale della poesia di d'Annunzio, Sereni ne riconosce l'influenza, secondo la formula dell'"attraversamento", come definito da Mengaldo in un intervento pronunciato proprio in quel convegno, ma sviluppando il discorso in una riflessione più generale sulla funzione esistenziale della memoria poetica:

Qui vorrei fare un altro passo indietro e chiedere a voi se sia ancora ammissibile una ipotesi come questa che vi sottopongo: che esista e sia idealmente isolabile un momento, o meglio uno stadio dell'esistenza di ciascuno, sia semplice lettore (è chiaro però che qui si tratta di un lettore particolare, diciamo, appassionato, naturalmente disposto) sia scrittore o critico, uno stadio in cui un'opera si immette nella nostra esistenza in una fase – come dire? – pre-critica, e in tale senso sia, alla lettera, *vissuta* da noi, alla pari di un paesaggio, alla pari di un incontro o di una vicenda (io dico che la poesia non si legge, si convive con la poesia). Questa fase o piuttosto l'attitudine che le corrisponde, quando c'è, in ognuno di noi, la considero fondamentale, e penso che non si possa prescindere, altrimenti si tratta di semplici confronti di tecniche. Questa fase (chiamiamola pure pre-critica), a un certo momento, esaurito il fenomeno della rimozione di D'Annunzio, e una volta che sia tenuta viva la sensibilità che ci permette di considerare nostra cosa le cose che leggiamo in una determinata pagina (che ce le fanno rivivere per un momento su di un piano esistenziale indipendentemente da ogni forma di fruizione intellettuale, come si dice oggi) finisce con l'essere la premessa troppo spesso taciuta ma anche troppo spesso anche inesistente e oggi sempre meno esistente, di tanti discorsi a proposito di queste cose. Può avvenire allora che anche il rimosso D'Annunzio, isolato nell'altezza del fenomeno che abbiamo rifiutato per ragioni di ordine contenutistico, rientri per altra strada su entrambi i piani: su quello dell'atteggiamento pre-critico cui alludevo (cioè quella forma di sensibilità, quel grado di reattività che fa sì che un'opera diventi, sia interlocutrice della nostra stessa esistenza) e su quello dello studio di una determinata opera. (Sereni 1972, 69-71)

E in questo senso ancora mi pare di poter leggere un passaggio di una lettera a Vigorelli del novembre '40:

Sono rimasto nelle regioni dei sentimenti, non so ancora cosa sia una durata [...] Perché in fatto di musica io capisco – se lo capisco – e amo Debussy infinitamente più di Bach, e perché, in Ravel, preferisco il *Bolero* a ogni altro pezzo? Perché leggo più volentieri Faulkner di Goethe? Perché mi sono laureato su Gozzano? (riportata in Isella 1991, 36-7)

Ancora una volta dunque avvicinando la propria sensibilità a forme di espressione musicale più 'sensuali' e in qualche modo immediate (l'impressionismo musicale di Debussy e Ravel, e nel caso di Ravel la composizione di gran lunga più 'facile' dal punto di vista formale, il *Bolero* con la sua continua reiterazione di una melodia in cui a variare è l'orchestrazione) rispetto a quella più intellettualistica di Bach; come a dire a una lettura anzitutto di esperienza, sia pure di un'esperienza che vale come spunto di sviluppi paralleli, rispetto alla lettura allegorizzante tipica del modernismo. Come ribadisce anche il riferimento a Gozzano e la contrapposizione di Goethe a Faulkner, la cui lettura sembra consuonare straordinariamente con le parole scritte da Vittorini proprio a proposito dell'opera dello scrittore americano:

vediamo svolgersi in essa un mondo duplice, nutrito, immagine per immagine, da una duplice vitalità. L'immagine, ossia, è sempre accompagnata da una sua seconda incarnazione, ombra alle volte, e alle volte maggior luce, che in apparenza rafforza la prima, ma che in sostanza esprime un altro impulso della fantasia, un altro filone, un altro 'ordine di idee'. L'immagine, ad esempio, dà un albero, o un gesto di donne, un grido di bambino; ed ecco, accanto, fatto scattare dalla molla di un 'come se' o un 'anche se', sorgere (e senza costituir paragone) lo stesso albero, o lo stesso gesto, lo stesso grido in un mondo (dico mondo, non modo) completamente diverso. (Vittorini [1938] 2008, 32)

Che sembrano riecheggiare in questa autodichiarazione di poetica premessa, in una versione rimasta nella sua interezza inedita, agli *Strumenti umani*:

Ritengo che il problema o la crisi o la sensazione di vuoto, di sazietà, di ripetizione con cui deve costantemente misurarsi lo scrittore a base autobiografica, lo porti continuamente a prospettare ogni possibile via di trasformazione, sviluppo, trasposizione e magari trasfigurazione (non necessariamente sublimazione, anzi il meno possibile) della propria materia, cioè dei propri moventi. Il passaggio decisivo sarà sempre per lui quello che corrisponde all'invenzione, alla fase cioè in cui i moventi siano essi sensazioni, ricordi, emozioni, sentimenti e vicende, assumono carattere di veri e propri materiali da costruzione, cambiando per ciò stesso fisionomia, carattere e peso specifico. In altri termini, egli darà credito ai propri moventi nel senso che attribuirà ad essi un'intima fertilità, una capacità, appunto, di trasformazione e metamorfosi. La poesia o il racconto, magari il romanzo, che ne usciranno saranno in tal senso la verifica della fertilità su cui si è puntato nel dare credito ai moventi [...] Lo dico paradossalmente per riuscire a spiegarmi meglio. Il mondo, la versione che ne dà il tempo

in cui si vive, una visione del mondo, non sono mai – per me – un presupposto o una linea di partenza. Nessuna concezione globale, nessuna metafisica in nome della quale parlare. L'esistenza lascia certi segni – quelle lesioni o ustioni o ferite, quegli attriti e magari anche conflitti d'idee che appartengono al tempo, che passano nell'esistenza d'un uomo. Che cosa fa lo scrittore a base autobiografica una volta che abbia deciso di operare uno scarto rispetto ad essi e al quale non basti il documentarli o il descriverli o – sia pure – il 'cantarli'? Si affida a una forza inventiva che non può venirgli se non da una combinazione o connessione di fatti e di dati, dell'intuizione di certi nessi... egli demanda, conferisce mandato a determinate situazioni e scorci di sviluppare la fecondità supposta dei moventi. (Raboni 2013, 30-1)

Il che si lega, penso, anche a un altro aspetto. È stato molte volte osservato l'aspetto ascetico, di rinuncia, insito nel modernismo (dall'invocazione della coltre protettiva dell'inverno contro la 'crudeltà' del risveglio primaverile della vita nella *Waste Land*; all'esilio di Stephen Dedalus; fino al «vivere al cinque per cento» di Montale): ed è nell'ambito di questa rinuncia o impossibilità, pratica e teorica, della vita che si inserisce l'attesa di momenti privilegiati che temporaneamente la illuminano e la chiariscono. Atteggiamento che certo in sé ha ovvi precedenti, da Proust a Wordsworth e Shelley (tutte influenze importanti del resto almeno per Eliot), ma certo elemento nuovo ed esclusivo del modernismo è la sua sistematicità, oltre appunto al fatto cruciale che queste epifanie siano non solo 'tagli' che si aprono nella vita delle persone, ma anche attraverso la storia e la storia dell'umanità, da cui appunto l'aspetto esplicitamente simbolico.

Ora, credo che questo aspetto di rinuncia alla vita sia del tutto assente in Sereni; e se potrà forse apparire azzardato accostare l'atteggiamento sempre così apparentemente problematico e dubbioso di Sereni al vitalismo parossistico, e a tratti quasi caricaturale, di d'Annunzio, penso però che una traccia di atteggiamento vitalistico sia pure rintracciabile nella poesia sereniana (lo sport, presente anche nella lirica da cui questo breve articolo ha preso le mosse, le corse d'auto, il culto della giovinezza, la festa e la gioia – cf. Barile 2003). Non è perciò forse casuale che le reminiscenze o suggestioni dannunziane più rilevate dai critici nella poesia di Sereni siano perlopiù accomunate da una connotazione di oltranza visiva e sonora: il «giro di meriggio canoro» di *Domenica sportiva*, le «festuche in un vortice di suono» di *A M.L. sorvolando in rapido la sua città*, la «feroce fiammante ebrietà» di *Maschere del '36*, il «balenano città» di *Temporale a Salsomaggiore*, la «lunga furente estate» di *Un'altra estate*, il «rogo serale» di *Diario bolognese*, il torcersi della fiamma in *[Rinascono la valentia]* o il «flutto sonoro» di *Il male d'Africa*, fino alla «Larissa accecante» della nostra poesia, a proposito della quale

Bertolucci notava: «sarebbe piaciuta a Gabriele questa città fulminata con un aggettivo, a fine verso» (Bertolucci 1964). Né ancora sarà un caso che il congedo del suo 'attraversamento' di d'Annunzio (ma in realtà, come si è detto, dalla realtà di d'Annunzio: è questa città e questo agosto che sono «altra roba») sia resa con un verso che sembra a sua volta alludere proprio a un modello estetico di sensibilità dannunziana: e non penso tanto alla semplice ripetizione e alla tutto sommato facile eco di «lontano» (ad esempio in *Primo vere*) ma ad un verso paradigmatico del simbolismo europeo come quello di *Pelleas et Melisande* di Maeterlinck, poi messo in musica da Debussy: «Mais loin, loin d'ici»...

Bibliografia

- Barile, L. (2003). «La presenza della gioia». Magurno, G. (a cura di); Isella, D. (prefazione di), *“Una futile passione” = Atti del convegno su Vittorio Sereni* (Brescia, 10-11 febbraio 2003). Brescia: Grafo-Liceo Classico “Arnaldo”, 47-71.
- Benzoni, P. (2008). «Identità definite per contrasto. Immagini del personaggio d'Annunzio e rappresentazioni dell'io in alcuni poeti del Novecento». Currieri, L. (a cura di), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa = Atti del convegno internazionale di Liège (19-20 febbraio 2008)*. Brussels: Peter Lang, 257-90.
- Bertolucci, A. (1964). «Il destino della poesia». *Il Giorno*, 24 giugno, 5.
- Fioroni, G. (2013). *Vittorio Sereni: Frontiera; Diario d'Algeria*. A cura di G. Fioroni. Milano: Fondazione Pietro Bembo-Guanda.
- Isella, D. (1991). *Giornale di “Frontiera”*. Milano: Archinto.
- Isella, D. (1995). *Vittorio Sereni: Poesie*. Edizione critica a cura di D. Isella. Milano: Mondadori.
- Juri, A. (2014). «Presenze dannunziane nel primo Luzi. Osservazioni linguistiche», in «L'amore aiuta a vivere, a durare», num. monogr., *Rivista di letteratura italiana*, 32(3), 257-68.
- Lorenzini, N. (2003). «Parola e cosa». Magurno, G. (a cura di); Isella, D. (prefazione di), *“Una futile passione” = Atti del convegno su Vittorio Sereni* (Brescia, 10-11 febbraio 2003). Brescia: Grafo-Liceo Classico “Arnaldo”, 73-86.
- Mengaldo, P.V. [1972] (1996). «Gabriele d'Annunzio e la lingua poetica del Novecento». *Quaderni dannunziani*, 40-41 (= *La tradizione del Novecento. Prima serie*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, 204-31).
- Raboni, G. (1998). *Vittorio Sereni: La tentazione della prosa*. Progetto editoriale a cura di G. Raboni; introduzione di G. Raboni. Milano: Mondadori.
- Raboni, G. (2013). *Vittorio Sereni: Poesie e prose*. A cura di G. Raboni; con uno scritto di P.V. Mengaldo. Milano: Mondadori.
- Sereni, V. (1972). «Testimonianza». *Quaderni dannunziani*, 40-41, 69-71.
- Vittorini, E. [1938] (2008). «L'ultimo Faulkner». *Omnibus*, 2(44), 29 ottobre (= *Elio Vittorini: Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*. A cura di R. Rodondi. Torino: Einaudi, 31-4).