

MASSIMO NATALE

Il muro di Sereni: una lettura

*A Reading of Sereni's Il muro*

ABSTRACT

L'articolo intende offrire una lettura de *Il muro* analizzandone il profilo stilistico e tematico, mettendo il testo in relazione con altri momenti significativi della poesia di Sereni – per esempio da *Frontiera* – e con alcuni riscontri intertestuali importanti per la sua elaborazione (da Montale, Sbarbaro, ecc.). Imperniato su una sorta di generale principio della ripetizione e sull'unione fertile fra memoria letteraria e esperienza del soggetto, *Il muro* si mostra centrale nel percorso sereniano per il riproporsi del tema classico dell'apparizione del defunto, qui nelle forme dell'incontro fra *pater* e *puer*: una 'scena primaria' che viene ricondotta al modello di Rilke, Dante e Baudelaire, fino alla ridefinizione della funzione paterna come figura di 'senso', ben oltre i confini del meccanismo edipico freudiano.

Through stylistic and thematic analysis, this essay aims to provide a new reading of Vittorio Sereni's *Il muro*, bringing into focus significant passages in the author's oeuvre (drawn especially from *Frontiera*) as well as other intertextual references (Montale, Sbarbaro, etc...).

Hinged on a sort of "principle of repetition" and on the fruitful synthesis of literary memory and subjective experience, *Il muro* is central to Sereni's poetry. Here, the classical topos of the dialogue with the dead is recast in the form of an encounter between *pater* and *puer*: a 'primary scene' that — harking back to Rilke, Dante and Baudelaire — ultimately redefines the paternal function as a figure of 'sense', reaching far beyond Freud's Oedipal mechanism.

1. «Finita il 24 aprile '65», come testimonia un appunto trascritto da Isella nell'*Apparato critico* delle *Poesie* di Sereni<sup>1</sup>, *Il muro* si colloca nella sezione conclusiva degli *Strumenti umani – Apparizioni o incontri* – della quale occupa la quattordicesima posizione, la quart'ultima dell'intera raccolta: ben vicina dunque al finale stesso e ad alcuni momenti capitali del terzo libro di Sereni, quali *Pantomima terrestre* e *La spiaggia*, coi quali intrattiene, come vedremo, diversi rapporti. L'intenzione è quella di impegnarsi in un esercizio di lettura del testo, adottando *Il muro* anche come termine di confronto con altri luoghi del sistema-Sereni, cominciando dal profilo stilistico, ma sfruttando poi a più riprese gli spunti rintracciabili nell'officina sereniana, che ne coinvolgono vari livelli: dal nodo della memoria poetica – sia 'interna' che intertestuale – fino alla dimensione più latamente tematica, legata in particolare al motivo funebre e all'apparizione di una figura del recinto familiare, cioè il padre, scomparso il 9 dicembre del 1953. Rileggiamo intanto la poesia:

- Sono  
 quasi in sogno a Luino  
 lungo il muro dei morti.  
 Qua i nostri volti ardevano nell'ombra  
 5 nella luce rosa che sulle nove di sera  
 piovevano gli alberi a giugno?  
 Certo chi muore... ma questi che vivono  
 invece: giocano in notturna, sei  
 contro sei, quelli di Porto  
 10 e delle Verbanesi nuova gioventù.  
 Io da loro distolto  
 sento l'animazione delle foglie  
 e in questa farsi strada la bufera.  
 Scagliano polvere e fronde scagliano ira  
 15 quelli di là dal muro –  
 e tra essi il più caro.  
 «Papà – faccio per difendermi  
 puerilmente – papà...»
- Non c'è molto da opporgli, il tuffo  
 di carità il soprassalto in me quando leggo  
 20 di fioriture in pieno inverno sulle alture  
 che lo cerchiano là nel suo gelo al fondo,  
 se gli porto notizie delle sue cose  
 se le sento parlarsi (la duplice  
 la subdola fedeltà delle cose:  
 25 capaci di resistere oltre una vita d'uomo  
 e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo)  
 su qualche mensola  
 in Via Scarlatti 27 a Milano.
- Dice che è carità pelosa, di presagio  
 30 del mio prossimo ghiaccio, me lo dice come in gloria

rasserenandosi rasserenandomi  
 mentre riapro gli occhi e lui si ritira ridendo  
 – e ancora folleggiano quei ragazzi animosi contro bufera e notte –  
 lo dice con polvere e foglie da tutto il muro  
 35 che una sera d'estate è una sera d'estate  
 e adesso avrà più senso  
 il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.

La lirica è scandita in tre momenti, ovvero in tre lasse di misura calante (rispettivamente 17, 11 e 9 versi), quasi a mimare la progressione semantica del testo, la presa di coscienza del figlio e la sua incapacità nel contrastare l'iniziale attitudine aggressiva dei defunti e fra questi del «più caro», il padre: il secondo e il terzo movimento si coagulano in effetti attorno a poche constatazioni assertive, prima affidate al figlio stesso – il non «molto da oppor[re]» al padre per giustificarsi, e in seguito l'apparentemente «subdola fedeltà delle cose»; poi, in situazione simmetricamente rovesciata, ecco la «carità pelosa» del figlio smascherata dal genitore, che svela infine l'«identità delle cose a se stesse» (Fortini). Si va insomma verso una situazione di silenzio del soggetto che interpreta il reale, verso una presa d'atto nei confronti del reale stesso, in una condizione che ricorda da vicino – ma in altra tonalità, non 'benedetta' da una figura d'autorità come quella paterna – l'avvio di *A un compagno d'infanzia*: «Non resta più molto da dire / e sempre lo stesso paesaggio si ripete». Quanto invece al gusto per un finale rivelatore, retto da una sentenza netta, basti pensare, nei paraggi, almeno al memorabile finale della *Spiaggia*.

La prima e più ampia lassa presenta invece un carattere informativo-narrativo, introducendo l'incontro fra padre e figlio, e si avvia con un attacco telegrammatico che occupa i primi tre versi, sorta di didascalia scenica che anticipa lo sviluppo successivo, favorito da una ben sereniana interrogativa, distesa ancora su tre versi immediatamente seguenti. L'attacco-telegramma su pochissimi o anche su un solo verso – notificazione di presenza da opporre all'incertezza esistenziale tipica di Sereni, o bruciante denuncia di assenza – è piuttosto frequente negli *Strumenti*, nel tentativo di fissare una specie di perno autorassicurante, almeno un poco al di qua delle perplessità che assillano il soggetto nel cuore del testo. Senza contare la sentenza che apre un altro testo d'intonazione funebre come *Le sei del mattino* («Tutto, si sa, la morte disigilla»<sup>2</sup>) si vedano, per stare a pochi altri esempi, almeno *I versi*: «Se ne scrivono ancora», o in particolare le poesie dell'ultima sezione del libro, anzitutto la già citata *Spiaggia*: «Sono andati via tutti»; o ancora una soluzione simile all'esordio del *Muro*, l'inizio di *Un sogno* – il primo testo di *Apparizioni o incontri* – incentrato di nuovo direttamente sull'io: «Ero a passare il ponte / su un fiume che poteva essere il Magra / dove vado d'estate o anche il Tresa...», gestito tuttavia all'imperfetto, e nel quale dunque il tempo memoriale – unito a una cifra dell'intera poesia di Sereni, la dimensione onirica attiva anche nel sogno-visione<sup>3</sup> del *Muro* – favorisce la qualità più digressivo-descrittiva dell'attacco, meno secca.

2. Dentro una struttura tipicamente anisostrofica l'aspetto fonico ha un qualche compito organizzativo. Si badi intanto a come la fondataiva opposizione Vita/moRTe inneschi due trafele di suoni da questa dipendenti, e appoggiate rispettivamente proprio sulle cellule /v/ e /r(t)/. Così a partire dal titolo – muRo», e poi soprattutto il «muRo dei moRTi» appunto – la cellula della parola-chiave «moRTi» screzia anche i «nosTRi volTi» che «aRdevano nell'ombRa», fino alla «luce Rosa» della «seRa» fra gli «albeRi», mentre il suono è ben bilanciato dall'uguale insistere del fonema opposto: l'eco della Vita si avverte a più riprese, fino al polare ed esplicito raffronto di «ceRTo chi muoRe...ma questi che VIVono» (e si veda poi la fitta allitterazione in «Verbanesi nuoVa gioVentù»), un'eco già presente in «Volti», «noVe», e nella coppia verbale «ardeVano»–«pioVeVano», sorta di rima interna che suggella il consumarsi del tempo ricordato.

L'altra notevole tessitura fonica si spartisce fra la scura /u/ e la tonica /a/: incaricata, quest'ultima, di favorire subito l'ingresso dell'altro elemento cardinale della lirica, il «papà», esilissimo suono di corpo vocalico chiaro. Il suono scuro è acceso in tutta la sua pregnanza già nel titolo–mUro e si distende poi sul luogo dell'apparizione del padre – «LUino» – pur non essendo in posizione tonica, e tocca vari elementi quali «dUce», «giUgno», «mUore» e «nottUrna», fino a striare anche un sintagma semanticamente positivo come «nUova gioventÙ», per poi proseguire con «bUfera» e con una serie di elementi che occupano soprattutto la seconda parte del testo, vedi gli aggettivi «dUplice» e «sUbdola», a connotare infatti negativamente la mancata resistenza delle «cose», anticipati da «fioritUre» e «altUre». E si arriva fino alla chiusa, al pronome «lUi» che designa nientemeno che il padre, fino al ritorno del «mUro» e, meno percettibilmente, agli «Ubriachi» dell'ultimo verso. Di contro, «papà» genera una sorta di spina dorsale di colore chiaro che incomincia con elementi pur semanticamente deboli, i deittici «quA» e «lÀ», quindi gli «Alberi» e il «fArsi strAda» della bufera, oltre al gesto dei morti che «scAgliono» ira; ma più oltre informa soprattutto la lunga sequenza «caritÀ» «soprasAlto» «lÀ» «tarlArsi» «fedeltÀ» «capAci» «sfAldano» «trasognAndoci» «ScarlAtti» «caritÀ» «presAgio» «ghiAccio» «rasserenAndosi rasserenAndomi» «riApro» «ragAzzi», per arrivare alla stagione per eccellenza di Sereni, l'«estAte», e infine – prima di «ubriAchi» e «pArte» – ecco una nuova tronca che suggella addirittura l'identità del reale, cioè «avrÀ», peraltro bisillabo proprio come il garante del «senso», «papà». Quasi una catena rimica interna – dietro cui si cela l'impulso fonico acceso dal significante del padre – impernata su alcuni termini spesso legati alla rivelazione in atto, che si unisce ad altri giochi fonici di fine-verso: *morti:volti* (arricchita dal vicino *nostri*) e *Porto:distolto* in imperfetta rima interna, *sera:bufera* in rima a distanza, cui poi si aggiunge in consonanza *ira*; infine *muro:caro* ancora in consonanza, per stare solo a qualcuno dei fenomeni più evidenti e strutturanti, che interessano comunque anzitutto la lassa più bloccata dal punto di vista formale, la prima. E di trattenere il ritmo, segnando un'altra costante, si incarica anche l'insistito battere della 1ª sede metrica – indipendentemente dalla misura versale – lungo la stessa lassa iniziale: *sóno-quási-lúngo-quá* (in omofonia con il vicino *quási*)–*nélla-cérto-cóntro-ío-sénto-scágliono-quélli*, dunque in 11 attacchi su 17, una costante che tenderà a scomparire dalla seconda lassa, dove il ritmo pare piuttosto distendersi.

3. Restando al profilo metrico, questo si presenta abbastanza vario, componendosi di versi che vanno da un unico quinario («su qualche mensola») al novenario (solo uno regolarmente pascoliano, al v. 6), fino alla presenza più costante di settenari e endecasillabi, o a quella – più difficilmente ordinabile – di versi doppi o ipermetri. Il settenario in particolare sembra conservare anche una qualche funzione architettonica, attestandosi in luoghi decisivi per lo sviluppo del testo, come nel finale, dove la sentenza-eredità del padre ha il corpo ritmico di un doppio settenario o alessandrino («che una sera d'estate / è una sera d'estate»), seguito da un altro settenario, portatore del centralissimo e paradossale «senso», enfaticamente in punta di verso, del canto notturno degli ubriachi (e il doppio settenario ritmava anche, più sopra, l'ingannevole fedeltà delle cose, «capaci di resistere / oltre una vita d'uomo»). Ma altro punto sensibile è ancora la prima lassa, nella quale – tolto l'estravagante bisillabo iniziale «sono», a marcare visibilmente la solitudine dell'io e il suo isolarsi, come ha notato Boaglio<sup>4</sup>, sia nei confronti dei vivi che dei morti irosi – una coppia di settenari è deputata ad aprire e a chiudere la sequenza («quasi in sogno a Luino / lungo il muro dei morti», in legame di circolarità – aiutata anche dal ritorno della parola-titolo – con «quelli di là dal muro / e tra essi il più caro», tre volte su quattro con ben equilibrati accenti di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>). La sensazione è dunque quella di una qualche compostezza metrica, di una ricerca di pur tenue 'chiusura' formale, soprattutto per questa prima parte (cui collabora, insieme ai fenomeni fonici come si è visto più frequenti nella prima parte, anche la presenza abbastanza costante dell'endecasillabo: se ne contano 5 nella sola prima lassa). Di qui si passa all'unico inciso compiutamente dialogico, l'allocuzione del figlio al padre, evidenziato prima dalla già indicata consonanza *muro* : *caro*, a tornire il distico di settenari, e poi dallo stacco grafico nella *mise en page*, che inaugura una sequenza di più accentuata varietà (un novenario e quattro versi ipermetri a seguire): come a dire che il perturbante dell'apparizione del padre può avviare anche una sorta di più evidente scompenso metrico, in parte risanato dal ritorno dell'endecasillabo e dai già ricordati settenari finali.

Del resto poco ordinato è soprattutto il rapporto del soggetto con la linea sintattica – veicolo logico dell'ansia che lo avvolge – costantemente franta e costruita secondo i tratti tipici dell'operare poetico sereniano: accumulazione, iterazione, incisi<sup>5</sup>. Il manifestarsi più esplicito dell'io, al v. 11, può ricordare da vicino altri luoghi, anche antichi, della poesia di Sereni. Si veda per esempio l'assetto situazionale e sintattico di una lirica come *Nebbia*, in *Frontiera* (ne riporto solo qualche passaggio):

Qui il traffico oscilla  
 sospeso alla luce  
 dei semafori quieti.  
 Io vengo in parte  
 ove s'infolta la città  
 [...]  
 E il tempo piega all'inverno.  
 Io batto le strade  
 [...]

Al segno di luce si libera il passo  
e indugia l'anno, su queste contrade.

Deissi iniziale precisa («*qui* il traffico»), breve prologo su tre versi e movimento dell'io in punta di verso richiamano in qualche modo *Il muro*, ma sarà poi interessante considerare questo testo del primo Sereni soprattutto come un punto polare sul quale misurare una profonda differenza: in *Nebbia* l'attitudine è quella di un soggetto quasi sempre puro ricettore di impressioni, come in generale in tutta la prima raccolta, mentre nel *Muro* l'io padroneggia con difficoltà i diversi stimoli percettivi subiti dall'esterno (vedi proprio il v. 11, con il moto sensoriale rallentato dall'anastrofe: «io da loro distolto / sento») che si tramutano via via in un pensoso rimuginare, costretto all'inizio a fare i conti anche con la compresenza di piani temporali differenti (il presente della partita di calcio e il trascorso del ricordo, cui rimanda l'unico verbo al passato dell'intero testo, «ardevano»).

Il flusso sintattico è in effetti interrotto anzitutto dalla parentesi-*gnome* nella seconda lassa, e dall'inciso dedicato ai «ragazzi animosi» nel finale del testo, così come interruzione del pensiero è segnalata per due volte dalla figura della reticenza (v. 7 e v. 17), e icasticamente richiamata dai due endecasillabi, ai vv. 7-8, di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> e di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>: dunque di ritmo perfettamente canonico, ma la cui intonazione segnala una sfasatura marcata fra verso e sintassi, vedi i due energici *enjambements*, cui si aggiunge la già ricordata reticenza in cesura netta nel primo verso («Certo chi muore...ma questi che vivono / invece: giocano in notturna, sei»). O si veda, ancora, lo slogarsi della sintassi in un punto nodale del testo, sulle parole estreme del padre, nella quale la triplice ripetizione di tono colloquiale del *verbum dicendi* («Dice che...me lo dice...lo dice...») è un buon esempio di come il principio di ripetizione tenti di mantenere salda l'unità logico-testuale, aggredita dall'accumulo di eventi percettivi cui è sottoposto l'io («raserenandosi...mentre riapro gli occhi...e ancora folleggiano»); e un'altra ansiosa impuntatura della sintassi è avvertibile all'altezza della duplice frase ipotetico-temporale dei vv. 22-23 («se gli porto...se le sento»), complicata dalla contigua parentetica. Il principio di ripetizione – *mise en abyme* di quello che è l'ingrannaggio d'avvio del testo, cioè il ritorno di elementi rimossi dall'io – informa poi anche ad altri livelli la veste retorica: si registrino almeno, fra il resto, l'iterazione di «scagliano», quasi a dare consistenza gesticolante all'ira dei morti e dunque ad accrescere l'energia della mimesi 'in presa diretta'; l'epifora di «cose» (vv. 22-24) in chiave asseverativa, a rafforzare la riflessione del figlio; e infine circolarità fra apertura e chiusa della lirica crea anche il discreto *refrain* di «bufera», «polvere e foglie» (a variare di poco su «polvere e fronde») e «notte» (a richiamare «notturna»), oltre al ritorno dei giocatori, ma stavolta accompagnati da un deittico di per così dire pseudo-lontananza o 'emotivo', come a sfumarli in dissolvenza (da «*questi che vivono*» a «*quei ragazzi*»).

4. Se ripetizione, compagine metrica e lavoro fonico possono aiutare, dicevo, l'unità logico-testuale, l'endecasillabo favorisce talora la riadibizione di materiale lessicale non schiettamente poetico o comunque 'medio', senza pic-

chi di inclinazione al registro propriamente lirico: si è già detto della sequenza endecasillabica ai vv. 7-8, cui si aggiungano i vv. 12-13, e più oltre (v. 24) «la subdola fedeltà delle cose» – pur di ritmo anomalo, con ampio spazio atono fra 2<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> – a sottolineare il carattere sentenzioso dell'asserto, mentre anche più instabili si presentano le «21 sillabe metriche»<sup>6</sup> del v. 33, forse leggibili – anche se non ci sono elementi sintattici a supporto – come un doppio e anomalo endecasillabo, due volte con accento di 5<sup>a</sup>. Eccezionalmente l'endecasillabo può anche comporsi di materiale lessicale più connotato liricamente, come per il v. 4, dove i «volti» che «ardevano nell'ombra» trovano peraltro autorizzazione nel Montale di *Marezzo*, negli *Ossi di Seppia* («in questa vampa ardono volti e impegni», v. 36, in simile atmosfera serale, «sotto il diluvio / del sole che finisce», così come l'ora del *Muro* è «sulle nove di sera»<sup>7</sup>; o si veda il v. 31, dove Sereni fornisce un esempio della sua capacità di riempire interamente la misura endecasillabica a partire da un solo germe semantico – si pensi per confronto allo splendido «nulla nessuno in nessun luogo mai» di *Intervista a un suicida* – con quel «rasserendosi» di patina, annota Lenzini, petrarchesca (cfr., fra le diverse occorrenze, almeno *Rvf* 147, 14 o 129, 10). Ma si tenga conto che sempre nella montaliana *Marezzo* un soggetto turbato attende con speranza «l'ora che rasserena», v. 43, peraltro in rima con un riflessivo «si disfrena», la cui eco resta forse nel «rumore» dell'auto che «poi si sfrena» e si allontana di *Ancora sulla strada di Zenna*.

Poche, dicevo, le altre punte lessicali notevoli, fra le quali l'uso transitivo di due voci verbali quali «piovevano» e «trasognandoci», ad animare rispettivamente alberi e oggetti (e si ricordi che il più scontato aggettivo «trasognato» indicava inattitudine alla vita adulta in vari luoghi di uno dei *phares* di Sereni, cioè Gozzano, il «trasognato giocatore» de *La signorina Felicita*, v. 107, e il «fanciullo trasognato» di *Torino*, v. 50)<sup>8</sup>; nonché l'affabile «folleggiano» dei ragazzigiocatori, che in poesia era già nel *Brindisi* del lombardo Parini (v. 13), in affine contesto di «gioventù vivace». Il lessico si bilancia poi abbastanza equamente fra astratto e concreto, sintomo dell'incrocio fra evento naturale esterno (l'arrivo della bufera) e flusso dei pensieri dell'io: «muro», «luce», «alberi» e «bufera» si contrappongono all'entrata nel testo, più oltre, di «carità», «soprassalto» (per cui Lenzini ha ben rimandato a «il soprassalto / di pianto» nel *Ritratto* non a caso paterno di Pascoli, III v. 33, con *enjambement*, si aggiunga, fra sostantivo e specificazione come per «il tuffo / di carità» nel *Muro*), «fedeltà», «senso», non senza che astratto e concreto possano anche condensarsi, come avviene per l'antropomorfa «animazione delle foglie», per i morti che «scagliano polvere e fronde» ma insieme «ira», e per il «ghiaccio» che varia, concretizzandolo, il precedente e più prezioso «gelo», ma sta comunque metaforicamente per qualcos'altro, per 'morte'.

Per il resto si registra un riuso abbastanza ampio di tessere lessicali che sono già interne alla miniera poetica di Sereni, ulteriore segno della solidarietà del sistema: oltre alla naturalezza con cui entra in poesia un'espressione tecnico-sportiva come «in notturna» o un'espressioni colloquiale come «carità pelosa» – attestazioni analoghe, com'è noto, sono in quasi tutto il corpus sereniano – il «farsi strada» della bufera sarà da affiancare al «si fa strada» dell'*Appun-*

*tamento a ora insolita*, espressione che in Sereni «indica la lenta, conflittuale epifania di elementi rimossi» (Lenzini); il «port[are] notizie» del figlio al padre doppia il «Portami tu notizie d'Algeria» de *Il male d'Africa*, mentre il «presagio» della morte richiama altri luoghi sereniani, fra tutti il «soldato presagio» de *Il grande amico*, con identico presentimento di disinganno o sconfitta.

Altra particella ritornante è il «si ritira» del padre, verbo che ha già avuto e avrà di nuovo la funzione di indicare un movimento disvelante in Sereni, per esempio per «il lago» che «*si ritira* da noi, scopre una spiaggia / d'aride cose» in *Settembre*, o per i nomi che «*si ritirano* dietro le cose», in analoga situazione marina ma in tensione più radicalmente concettuale, in *Niccolò*. Infine il «tarlarsi» delle cose paterne è parente del «*tarlo* nei legni» de *Il tempo provvisorio* – anche lì con eguale smottare del tempo e insieme di *realia* – sorta di *topos* sereniano – fino alla vertigine temporale del finale («quanti anni per capirlo: troppi per esserne certo»), non lontana dal tempo angosciosamente ingovernabile del *Muro* (le cose che ci tradiscono e trasognano «*anni o momenti dopo*»), che a sua volta si sporge già verso gli «anni» che improvvisamente «in un punto s'incendiano» di *Un posto di vacanza*, IV, v. 20, e verso un soggetto lì ancora una volta nell'ansia, «custode non di *anni* ma di *attimi*» (v. 21)<sup>9</sup>. E se ancora una volta si fruga tra i padri in poesia di Sereni, ecco che oltre al Montale di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, con la sua ricerca del «male che *tarla* il mondo» – in una dimensione metafisica che non è comunque del tutto estranea all'ultimo Sereni, basti pensare al «male» di cui anche l'io di *In una casa vuota* è «parte», in *Stella variabile* – è forse soprattutto Ungaretti a fare qui da suggeritore, quello di *Perché* nel *Porto sepolto*, dove l'io stesso si paragona ai «sassi *tarlati*» proprio nella «fionda del tempo»<sup>10</sup>. Ma Sereni lavora e si differenzia – siano o meno attivi i due ipotesi – *oggettivando*: traducendo all'immanente il 'messaggio' montaliano, e marginalizzando la centralità dell'io simbolista ungarettiano. In Sereni a tarlarsi sono infatti, più pianamente, le «cose», sulle quali solo in un secondo momento interviene lo sguardo del soggetto: di un io che però le «*sent[e]* tarlarsi», recuperando così una qualche vibrazione esistenziale nel verbo, giocato ambiguamente fra piano sensoriale-uditivo e piano interiorizzante, e dunque imparando comunque anche da Ungaretti e dal Montale degli *Ossi*<sup>11</sup>.

5. Se si guarda all'*Apparato* di Isella e ai materiali variantistici conservati per *Il muro* si intravede qualche traccia della stessa convivenza di astratto e concreto di cui dicevo poco sopra: basti pensare a quelle stesse «cose», che sostituiscono un precedente «oggetti» [Car<sup>3</sup>], e ai quali ben si attagliava un frugale «vanno in briciole presto» [Car<sup>3</sup>], poi sfrondato. O si pensi al titolo, che oscillava tra *I morti* (così nell'indice provvisorio degli *Strumenti* per Einaudi), *Il muro dei morti* – nel cozzo di astratto e concreto – e risolto poi in favore de *Il muro*, a tutto vantaggio della concretezza ma insieme di una costante pratica dell'attenuazione, nonché di un ben montaliano 'non spiatellare' – solo al terzo verso capiamo trattarsi in effetti del muro del cimitero – e 'non inventare nulla' (del resto così, secondo magistero montaliano, si esprimeva Sereni in una lettera del '75 a Fortini, a proposito del nome delle due squadre di calcio: «Veniamo alle Verbanesi. Dev'essere – non ricordo più bene – un calzaturificio. In-

*ventato magari da me? Non mi pare, in genere io sono pignolo su questi dati* [corsivo mio])<sup>12</sup>. Anche per questo *Il muro* è titolo meno facilmente inseribile in una dinamica macrotestuale legata a una precisa isotopia – l'‘incontro’, o il ‘viaggio’ – come quelle che Testa ha rilevato negli *Strumenti umani*, ma non a caso senza ricordare questa lirica<sup>13</sup>.

Nelle diverse fasi del travaglio variantistico sembra agire una generale strategia ‘in levare’, per esempio dove è troppo evidente la descrizione del meccanismo del senso di colpa del figlio, come per i morti che «simultanei ci attaccano su tutti i gradi / dell'umano caposaldo» [Aut<sup>1</sup>], due versi impostati sulla metafora bellica e interamente cancellati, analogamente al sintagma «accecato dalle raffiche» [Car<sup>1</sup>] (detto del figlio che fa per difendersi): un sintagma in bilico tra significato proprio del sostantivo – il soffiare del vento, aiutando forse l'uso pascoliano, per esempio nella visione onirica di *O vano sogno*, in *Myricae*, dove l'io fantastica di un lontano tu femminile «al soffiare delle raffiche sonanti») – e il piano metaforico-bellico, ancor più avvertibile se lo si accosta a un'altra variante destinata a cadere, il «rientrare nell'ordine» riferito al padre, che doppia il «rientrare nell'ordine» dei «passi» dei partigiani all'avvio di *Nel sonno*, ancora in contesto (stavolta non metaforicamente) militare, e alla sottintesa presenza del senso di colpa – lì motivato storicamente – dell'io (e anche lì torna in effetti lo stesso sostantivo, nel sintagma «bucare la raffica», v. 12): l'impressione è insomma che ritorno del rimosso e inquietudine del soggetto e insieme della natura si incarnassero, fra le varianti, in un filo metaforico da nevrosi di reduce di guerra – una nevrosi non di rado legata appunto all'*imago* paterna e al suo ritorno in chiave onirica<sup>14</sup> – di cui non resta tuttavia segno nel testo definitivo.

Ancora sfrondando, allo stesso modo Sereni rinuncia a due versi troppo espressamente descrittivi dell'ira del padre: «quel suo malconcio di represso / diventato limpida rabbia» [Car<sup>3</sup>], così come è forse troppo colpevolmente esplicito per salire a testo il «sollievo» [Car<sup>2</sup>] con cui il figlio ripensa al padre morto, cerchiato dal gelo. O ancora, ecco cadere altre varianti piattamente didascaliche come un «via via più inquieta» [Aut<sup>1</sup>] riferita all'«animazione» del fogliame, le «maglie» [Car<sup>3</sup>] dei ragazzi folleggianti, l'aggettivo «insalutate» [Datt<sup>2</sup>] accostato alle «cose», composto del quale si avverte forse troppo alta la percentuale di liricità, come per la «nube rosa» [Aut<sup>1</sup>] corretta in una meno linguisticamente preziosa «luce rosa» (mentre una «nube» sale a testo nella vicina *Strada di Creva*, ma lì adatta a indicare il vago della visione onirica della nonna: «Forse in luogo di noi vide una *nube*»). Interrotto è infine, si noti, il sintagma proverbiale «Certo chi muore giace» [Aut<sup>1</sup>], del quale si cancella «giace», sospendendo la sentenza. Mi domando se, in tal caso, non possa collaborare anche una sorta di quasi perfetto calco ritmico-lessicale da una lirica che Sereni ha in ogni caso certamente presente, ovvero la prima sepolcrale di Leopardi: «Certo ha *chi more* invidiabil sorte», si legge al v. 79 del canto, nel quale lo stesso avverbio fa da perno in punta di verso e di frase, seguito dall'analogo sintagma pronome-verbo. Si noti poi che lo stesso aggettivo riferito alla giovane morta, «*animosa* in atto» (al v. 8 della canzone), rimbalza ai ragazzi «*animosi* contro bufera e notte» (e si pensi anche alla più volte citata «*animazione*»), riaffer-

mandosi così – ma rovesciata – quella drammatica polarità vita-morte cui sia il testo sereniano che quello leopardiano sono pur diversamente improntati. Si aggiunga inoltre che il titolo di Leopardi stinge sul titolo di un'altra lirica di *Apparizioni o incontri*, cioè *Sopra un'immagine sepolcrale*, che pare intrattenere qualche ulteriore rapporto genetico con *Il muro*, se – come si apprende ancora dalle carte sereniane – in un foglio di Agenda del 1956, sotto l'indicazione «Per “Sono / quasi in sogno ecc.”» – cioè per *Il muro* – è appuntato il v. 13 della medesima *Sopra un'immagine sepolcrale*: «quante lagrime e seme vanamente sparso»<sup>15</sup>. Non sarebbe la prima volta che Sereni sovrappone con ineffabile naturalezza ricordo letterario e cordialità da parlato: penso, per stare a un solo esempio tolto sempre dagli *Strumenti umani*, al «breve sogno di una vacanza» di *Appuntamento a ora insolita*, dove l'abito apparentemente feriale del verso non impedisce a Sereni di acclimare, non visto, un ricordo petrarchesco, nientemeno che il «breve sogno» del sonetto proemiale del *Canzoniere*.

6. Restando sulle varianti sereniane potremmo guardare al *Muro*, come dicevo in avvio, facendo attenzione ai legami con quanto gli sta attorno e soprattutto con quanto lo prepara nel percorso di Sereni: potremmo insomma tentare di mettere a giorno alcuni funzionamenti della memoria e della scrittura poetica sereniana. Ho accennato, a proposito dei testi contigui, al legame con *Sopra un'immagine sepolcrale*, ma anche più interessante è quello con *La spiaggia*. Si comincia intanto con il titolo, le cui diverse possibili soluzioni ho già anticipato: una di queste, *I morti*, è anche il titolo della stessa *Spiaggia* prima della correzione definitiva (e anche su questo dettaglio, detto per inciso, preme l'esempio degli *Ossi* di Montale, con la sua omonima *I morti*, ma il titolo è anche nel Quasimodo di *Acque e terre*, 1930)<sup>16</sup>.

Ma interessante, a proseguire l'intreccio *Muro-Spiaggia*, è soprattutto un abbozzo di tre versi [Abb]<sup>17</sup>, che riporto di seguito:

Non ci sarà risposta. Da quanto tempo lo so?  
Se poi per assurdo – ma è assurda l'idea  
che i morti parlino in noi o da un muro

Il primo verso rimanda all'ennesima (qui incompiuta) interrogazione su un reale sfuggente, circostanza tipica degli *Strumenti umani*, mentre il terzo verso mescola i semi generativi di entrambe le liriche in questione, il rispondere e *parlare* dei morti – si pensi anzitutto al «parleranno» che chiude suggestivamente *La spiaggia* e con questa la terza raccolta di Sereni – e la localizzazione cimiteriale, proprio nei pressi di un *muro*. Ma più importa che l'ultimo verso espliciti quello che negli *Strumenti* è il meccanismo di apparizione dei defunti quali proiezione dell'io<sup>18</sup>, un io che si fa mediatore del loro ritorno, liberando il proprio stesso rimosso e oggettivandolo in una figura del nucleo familiare – il padre, o la nonna in *Ancora sulla strada di Creva* – oppure in un agente naturale antropomorfo come il mare nella *Spiaggia*. La pratica cominciava, per la verità, già all'altezza del *Diario d'Algeria*, se per l'angelo-fantasma protagonista di *Non sa più nulla, è alto sulle ali* Sereni stesso poteva parlare di un «pensiero di-

ventato persona»<sup>19</sup>, cioè della concrezione di elementi immaginari personificati. E la situazione, con il sovrapporsi fra vivo e morto all'insegna della *parola*, magari rivelativa – vicina anche all'abbozzo sopra trascritto – si ritrova per esempio in un passaggio de *La ragazza d'Atene*:

Chi dorme dorme nell'alta  
 neve lassù tra i cari morti.  
*Tu coi morti ti levi e in loro parli:*  
 – Io voglio una bandiera  
 del mio strazio sonora [...]

Qui la situazione si oggettiva tuttavia in un personaggio terzo – non è diretta e troppo stringente responsabilità dell'io – si oggettiva nella stessa *despina* protagonista della lirica, levatasi a parlare *nei* e *per* i propri morti – vittime dell'intervento in Grecia – in un discorso diretto di cui ho riportato solo l'avvio. Il che, mentre ci fornisce un primo indizio o stazione elaborativa anche per alcuni luoghi del terzo libro che ci interessano, ci ricorda d'altra parte la labilissima linea di demarcazione che corre, già nel *Diario*, fra vivi e defunti (tanto che l'io stesso può definirsi, pur in chiave di risentimento potentemente storico, «morto / alla guerra e alla pace»). E se risalissimo ancora più a ritroso ci dovremmo ricordare soprattutto di «Questo trepido *vivere nei morti*» che è di *Strada di Creva*, in *Frontiera*, anche lì nel legame ineludibile fra gli stessi luoghi della propria biografia – Luino e Creva, che aprono e sigillano *Il muro* – e presenza funebre. Tale presenza è dunque già molto pressante agli inizi della scrittura poetica di Sereni – tornerò più oltre anche su un altro testo utile in tal senso come *Strada di Zenna* – anche se talora le viene per così dire messa la sordina: succede cioè più volte che le varianti del primo Sereni testimonino un'occorrenza del tema funebre anche più ampia o diciamo pure più 'spiattellata' di quanto poi si riesca a intravedere nel testo di *Frontiera*. Nella stessa *Strada di Creva*<sup>20</sup>, ricordata poco sopra, si rinuncia in sede variantistica all'«ala dei morti», o alle «voci fedeli che da noi si dilungano / nell'ombra fedele dei morti» [S<sup>1</sup>] (verso sfruttato poi, quest'ultimo, per *Paese*), fino alla sovrapposizione cui già si accennava fra defunto e vivente, ancora una volta oggettivata dall'io. All'apparizione della «coppia attardata» che si incontra nella versione definitiva di *Strada di Creva* (con lievissimi ritocchi rispetto all'abbozzo) seguiva infatti negli ultimi due versi una domanda dell'io poetante – che appunto materializzava il ritorno dei defunti nei volti incontrati per via, in analogia chiave con il «volto di morte» dei «passanti» in *Temporale a Salsomaggiore* – una domanda destinata a non arrivare al testo definitivo (mio il corsivo; l'abbozzo è in [T<sup>4</sup>]):

E una coppia attardata sui clivi  
 ha voce per noi di saluto  
 come a volte sui monti  
 la gente che si chiama per le valli.

*Tornate, morti, benigni  
in quei volti amorosi?*

Aveva ragione Andrea Zanzotto a parlare, per queste visioni funebri nel Sereni inaugurale, di morti «mansueti», esili fantasmici che possono anche non lasciare «pace» al soggetto, come in *Zenna*, o incontrarlo come in *Temporale*, ma si fanno tuttavia benignamente incontro all'io, come accompagnandolo, in attesa di compiere, nel Sereni più tardo, la loro metamorfosi in «agri lemuri», diceva ancora Zanzotto, pronti a chiedergli il conto<sup>21</sup>. In *Creva* – fatto salvo per i «bicchieri» nei quali «muoiono altri giorni», nel finale – il rintocco funebre spetterà a un solo, stilizzato verso, anche grammaticalmente affidato a una forma indefinita, «Questo trepido vivere nei morti» (riporto la seconda parte della lirica):

Questo trepido vivere nei morti.

Ma dove ci conduce questo cielo  
che azzurro sempre più azzurro si spalanca  
ove, a guardarli, ai lontani  
paesi decade ogni colore.  
Tu sai che la strada se discende  
ci protende altri prati, altri paesi.  
altre vele sui laghi:

il vento ancora

turba i golfi, li oscura.  
Si rientra d'un passo nell'inverno.  
E nei tetri abituri si rientra,  
a un convito d'ospiti leggiadri  
si riattizzano i fuochi moribondi.

E nei bicchieri muoiono altri giorni.

Salvaci allora dai notturni orrori  
dei lumi nelle case silenziose.

Il primo verso, dicevo, non involge troppo da vicino l'io, come pure il resto della scena, giocata su forme verbali impersonali («si rientra») o spesso su un pronome plurale («ci conduce», «ci protende», «salvaci»), permettendo al soggetto un punto di vista come più decentrato, una sorta di controllo distante che è sintomo di una tenue rimozione, mentre i morti rimangono per così dire – come non di rado accade in *Frontiera* – più nascosti nella scena, dietro il paesaggio.

7. L'ossessione per il tema è, lo sappiamo, pervasiva in Sereni, e nel dopo-*Frontiera* la si incontra anche nella sua qualità, lo accennavo sopra, di risentimento storico, come per i «morti come noi» – come l'io-prigioniero – che «non hanno pace» nel *Diario*; o in una sua meno prevedibile versione, nutrita invece nel cuore dell'inferno cittadino e capitalista, se lo stesso Sereni può

chiosare la terza sezione di *Una visita in fabbrica* parlando di un'«inconcludente concordia coi morti» e della parallela «difficoltà di 'legare' coi vivi». Torniamo però direttamente al *Muro*, con l'intenzione di indicare, pescandola ancora nel materiale variantistico, una sorta di scena primaria che si impone come primo incunabolo della lirica degli *Strumenti*. L'*Apparato* di Isella conserva, fra le *Poesie e versi dispersi*, due brevi drappelli di versi stesi su uno dei manoscritti di *Frontiera* (è il testo 41 fra i dispersi, e si legge in [S], nello stesso foglio che contiene *Un'altra estate*)<sup>22</sup>:

a) Sulla strada che cinge il cimitero  
lungo i muri solenni. Dall'infanzia  
giunge questo caldo, umano  
latrato della morra  
e dalle piante un suono  
di lontanissime chitarre

b) Dietro un muro solenne  
dormono i morti

Abbastanza evidenti i legami che gli abbozzi intrattengono con *Il muro*, in una sorta di sua radice quadrata: sono già presenti il luogo-cimitero, il muro «solenne» – con una connotazione aggettivale preziosa che non troverà posto nell'asciuttezza del Sereni degli *Strumenti* – e uno stacco memoriale verso l'«infanzia» qui solo accennato, ma che in qualche modo lascerà traccia nell'io-*puer* del *Muro* e più in generale nella sua attitudine al voltarsi indietro: si pensi ancora al tratto nostalgico dei «volti» che «ardevano nell'ombra», verso – della cui grana montaliana ho già detto – preso peraltro di peso da Sereni e trasportato a testo dai materiali inediti di *Frontiera* (trascrivo solo l'inizio del IX testo riportato nell'*Appendice I* da Isella)<sup>23</sup>:

*I nostri volti ardono nell'ombra.*  
Lievi le parole che ti cercano  
colombe sull'acqua nere.

Pare piuttosto chiaro che il poeta che scrive *Il muro* è un soggetto che si guarda alle spalle, che fruga nel suo rimosso psichico così come fra gli stessi materiali «primi» della sua scrittura<sup>24</sup>.

Tornando all'abbozzo 41a-b cui guardavo appena sopra, la seconda parte ospita l'esponente-defunti (e si noti anche quel «suono» proveniente dalle «piante», per cui anche l'elemento naturale è probabilmente, come in *Zenna* e poi nello stesso *Muro*, già in tonalità funebre, anche se qui attenuata dalla referenzialità più concreta delle «lontanissime chitarre»). Non si trascuri poi il fatto che tali abbozzi sono nello stesso foglio manoscritto che ospita *Un'altra estate*: ecco dunque confermato – oltre che dal «caldo» proveniente già quasi oniricamente «dall'infanzia» – il legame fra stagione estiva e luogo cimiteriale, come sarà poi non solo nel *Muro* ma anche in *Stella variabile*, pur nella tutt'altra chiave di *Verano e solstizio*.

8. Ciò che ancora manca, nell'abbozzo come nei testi più pertinenti di *Frontiera* – vedi *Diana* – è invece l'impianto drammatico-dialogico del Sereni maggiore, oltre al fatto che i morti-fantasma non si provano a parlare – magari per tramite dell'io – o a dialogare col vivo, come è invece fra i luoghi già toccati di *Diario* e *Strumenti*. Sono allusi in altri volti, o tornano perlopiù irenicamente nella memoria. Intanto, a far da modello-cornice, ci sono probabilmente altri riferimenti sicuri di Sereni, anzitutto il Pascoli del *Giorno dei morti*, all'esordio di *Myrica*, cui si pensa in generale per questa specie di *religio* arcaico-animista, che anima il ricordo individuale così come l'elemento naturale anche in Sereni; e per quei continui indicativi presenti plurali che ritmano le terzine pascoliane in enfatica punta di verso, a descrivere dei morti che «piangono», «levano» le mani, «vivono», ma poi persino prendono la parola – «parlano i morti», v. 127 – per cui si confrontino i passi indicati tra *Diario* e soprattutto *Strumenti*, ancora una volta pensando soprattutto al solenne «parleranno» della *Spiaggia*.

C'è tuttavia un altro padre in poesia che poteva suggerire a Sereni un'analoga scena primaria, innestandone un primo seme. È quel Rainer Maria Rilke ben noto a Sereni – e più volte presente nelle lettere e nella scrittura sereniana<sup>25</sup> – fra le cui *Poesie giovanili* (1899) si legge, alla *Pagina prima* (vv. 1-6) di una *suite* dal titolo già significativo, *In una notte di bufera* (la traduzione è di Vincenzo Errante)<sup>26</sup>:

In queste cupe notti di bufera,  
 imbatterti tu puoi, rasente i muri,  
 in spiriti che un dì saranno vivi:  
 magri, pallidi volti,  
 cui resti ignoto estraneo  
 e che, muti, ti lasciano passare.

Anche qui ritroviamo un soggetto che costeggia un muro, cui si aggiunge l'animarsi dell'elemento naturale, colto nel momento inquieto del temporale notturno, oltre all'esponente dello «spirito» (che non è qui tuttavia un morto, ma una sorta di misterioso nascituro, che ancora attende di venire alla vita). La scena, oltre a premere forse già sugli abbozzi cui si è guardato, richiama da vicino anche la già citata *Strada di Zenna*, nella quale il «gemito che va tra le foglie» – ovvero il turbarsi, ancora una volta, della natura – è appunto quello dei morti che non danno «quiete» al soggetto: e Lenzini ha infatti opportunamente rinviato, per i «pallidi volti feroci» di *Zenna*, ai «magri, pallidi volti» dello stesso passo di Rilke tradotto proprio da Errante. Dunque *Il muro* guarda, in qualche modo, anche a *Zenna*, ma come facendone germogliare compiutamente l'invito, e sfruttandolo in una cornice più estesamente mossa, paradrammatica. E intanto l'incipit della traduzione di Errante,

*In quèste cúpe nótti di bufèra*

mentre si ripete e fa da brevissimo ritornello per ciascuna delle sette *Pagine* rilkiane voltate in italiano, sembra depositarsi nella memoria ritmica in un luogo preciso del *Muro*, segnatamente al v. 13:

*e in quèsta fàrsi stráda la bufèra*

con accenti analoghi, identico avvio e identica clausola (e alla fine del *Muro*, ecco tornare accoppiate proprio «bufera e notte»), a testimoniare una volta di più la pressione del testo rilkiano anche sul Sereni più maturo.

9. Tornerò, pur fuggacemente, a *Strada di Zenna*. Non prima di aver però rivolto l'attenzione all'altra faglia profonda de *Il muro*, ovvero al padre, la cui ricomparsa è in fondo una sorta di ipostasi del medesimo, più ampio rapporto fra io e defunti. Guardare alla figura paterna permetterà 1) di confermare che la memoria poetica sereniana funziona anche per *topoi*, siano quello onirico, quello funebre, il *topos* del tempo-vertigine o quello sportivo, tutti simultaneamente presenti nel *Muro*. Luoghi primi, notavo sopra, intrecciati a richiami interni al sistema e a frammenti intertestuali: «sostanze», diremmo riconvertendo alla prassi poetica una formula che Sereni usava per i luoghi della propria biografia, «qualcosa di ben più fondo, ben più inamovibile e inalienabile dei ricordi»<sup>27</sup>; e 2) di confermare che il Sereni del *Muro* ha lo sguardo rivolto al passato e insieme ci proietta in avanti lungo l'arco della sua scrittura, se è vero che la figura paterna segna una pur esile 'lunga durata' nella sua poesia, da *Frontiera* a *Stella variabile*: e dunque *Il muro* è anche, e a più livelli, una sorta di lirica 'riassuntiva' di vari percorsi segnati nei primi tre libri, e che insieme guarda al dopo-*Strumenti*.

Andiamo con ordine. Quanto al primo punto, il padre rivolge al figlio un *sorriso* demistificante, al chiudersi del *Muro*, gesto in tensione ossimorica che spesso in Sereni è affidato – con eguale valore disvelante – ad alcune figure care all'io (vedi almeno il «riso vermiglio» della nonna, in *Ancora sulla strada di Creva*, il «sorriso balordo» fra le lapidi di *Sopra un'immagine sepolcrale*, che incontra la «stupefazione» dell'io, o gli amici di *Quei tuoi pensieri di calamità*, la prima lirica della *Stella*, che «sorriscono» e così preannunciano al soggetto addirittura la morte ormai prossima). Boaglio ha accostato per analogia al sorriso del padre nel *Muro* il riso «chiuso e parvente» del Cacciaguida dantesco in *Par. XVII* 34-36<sup>28</sup>: ma è tutto l'impianto della scena dantesca a dover essere considerato, credo, quanto alla disincantata rivelazione del padre, che in qualche modo ribalta la sacralità dell'episodio dantesco. Si retroceda di un canto, e si rileggano i vv. 73-81 di *Par. XVI*:

Se tu riguardi Luni e Orbisaglia  
come sono ite, e come se ne vanno  
di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia,  
udir come le schiatte *si disfanno*  
non ti parrà nova cosa né forte,  
poscia che le cittadi termine hanno.

Le vostre *cose* tutte hanno lor morte,  
 sì come voi; ma celasi in alcuna  
 che *dura* molto, e le vite son corte.

Forse anche il Dante paradisiaco – che cita peraltro Luni, cioè un luogo destinato a entrare nella geografia poetica sereniana, vedi *Un posto di vacanza* – pesa sulla già ricordata correzione da parte di Sereni, in sede variantistica, degli «oggetti» nelle meno tangibili «cose», ma comunque inserite nel *Muro* in un orizzonte più immanente, vicino a un più materiale «tarlarsi»; mentre delle genti che «si *disfanno*» resta eco nel «si *sfaldano*» sereniano, anche qui in una pur diversa cornice generazionale, ritradotta dalla pluralità delle «schiatte» dantesche alla singola «*vita d'uomo*» del padre, che in qualche modo ribalta il contesto delle «*vite [...] corte*» delle terzine: troppo lunghe, le immateriali «cose» dantesche, perché gli uomini ne avvertano la fine; viceversa improvvisamente pronte a tradire e sfaldarsi le cose-oggetto sereniane, sotto gli occhi dell'io. E ancora una variante testimonia un «durano» [Car<sup>3</sup>] che serba memoria del «*dura*» della *Commedia*.

Al ricordo di Dante si allea inoltre quello di un suo allievo come Montale: magari ancora *Marezzo* collaborava, con un affine contesto in cui «le cose» – sia nella *Commedia* che negli *Ossi* in senso più esteso ed esistenziale che negli *Strumenti*, ma in Montale come in Sereni nel dominio dell'attimo, del subitaneo – cambiano e si fissano, «improvvisamente gravano / sui cardini *le cose* che oscillavano», nella penultima quartina montaliana. Qui tuttavia ancor più forte è la memoria di *Clivo*, del suo finale occupato dal «crollo del pietrame», mentre «un ordine discende che districe / dai confini / *le cose* che non chiedono / ormai che di *durare*, di *persistere*», tesorizzato fra varianti e testo del *Muro* in primis per quel resistere-persistere: così che Montale può insegnare a Sereni anzitutto quello stesso scontro – che è drammaticamente proprio di tutti gli *Ossi di seppia* – fra durata e istantaneità, il miracolo del «minuto violento» riportato dal dominio filosofico-riflessivo dello sfondo naturale degli *Ossi* al biografico cittadino del *Muro*.

9.1 Fra parentesi: ho parlato, poco sopra, di un Rilke suggeritore per scene o motivi, riferendomi in particolare all'ambientazione della lirica e all'apparizione dello spirito-fantasma nel momento dell'animazione dell'elemento naturale. Ma un altro Rilke poteva in qualche modo agire di nuovo sul *Muro*. Un Rilke che nel 1947 attirava l'attenzione di Sereni per una sua lettura radiofonica, dal titolo già di per sé molto interessante, *Rilke e le cose*<sup>29</sup>. In una riconsiderazione breve ma importante del lavoro poetico rilkiano – e delle sue diverse fasi – occupata soprattutto a misurare il mescolarsi e il convivere di spinte estetizzanti e più concrete nella poetica rilkiana, Sereni si sofferma in chiusa su un testo tolto dalle *Poesie giovanili*, *La buona notte delle cose* (trad. di Vincenzo Errante):

L'hai vissuta anche tu, lo so, quest'ora:  
 quest'ora in cui nei vicoli spossato  
 s'abbatte il giorno, e, disilluso, spegne  
 il proprio ardore.

[...]  
 Nel caldo e chiaro lampeggiar dei vetri,  
 i muri stanchi scambiano l'estremo  
 trepido sguardo di saluto,  
 fin che le cose tutte si confondono,  
 e sospiran tra loro,  
 quasi di già sognando:  
 «Oh, come ci trasmutiamo,  
 di seriche tuniche grigie  
 vestendoci entrambe!  
 Chi, di noi due,  
 adesso, sei tu?»

La lirica – anch'essa avviata sul momento del tramonto – tematizza proprio uno dei punti focali del *Muro*, il possibile cambiamento e tradimento delle «cose», il loro mutare vicendevolmente identità. Ma anche Rilke – come detto più sopra – è in qualche modo sottoposto al procedimento *oggettivante* e diciamo pure de-spiritualizzante di Sereni: il quale si guarda bene dal dare la parola agli oggetti, dall'animarli simbolisticamente. Ne mette sì in scena lo stesso trasmutare, ma come specificandolo all'insegna di un biografico e necessario principio di individuazione; e infine sostanziandolo, come si è visto, di materialità ideologico-lessicale soprattutto montaliana e dantesca.

9.2 Del resto, tornando a Dante, proprio a partire da Cacciaguida si potrà ricostruire – nel *Muro* e nei suoi dintorni – una sorta di piccola costellazione paradisiaca dantesca, in un sistema ancora una volta molto coerente. Lo stesso episodio 'paterno' dantesco spargeva intanto i suoi frammenti in due scoperte citazioni di taglio ironico, depositate l'una in *Una visita in fabbrica* (l'«altrui pane / che solo a mente sveglia sa d'amaro», per cui cfr. *Par.* XVII 58-59)<sup>30</sup>, l'altra in *Intervista a un suicida* («Mia donna venne a me di val di Pado», *Par.* XV 137). E, spostandosi verso l'inizio del *Paradiso*, ci si accorge che il prezioso avverbio «puerilmente», sintomo della paura con cui il figlio cerca di rispondere al padre – vicino all'«eterno stesso *puerile*» dell'*Intervista* – è nell'aura del «*püeril coto*» che Beatrice (*Par.* III 26), con materna indulgenza, perdona a Dante, rivolgendogli anche lei dolcemente un sorriso («non ti maravigliar perch'io *sorrída*», al v. 25): siamo peraltro dentro alcune terzine che Sereni sfrutterà meravigliosamente più tardi in una lirica di *Stella variabile, Altro posto di lavoro*, dove le «*postille sempre più fioche*» che identificano il soggetto si ricorderanno proprio delle «*postille*» di *Par.* III 13.

A Dante, dunque, il compito di sostenere l'impalcatura dell'intera scena. Ma anche di fornire qualche tassello che va a incistarsi in un altro ricordo-*topos*, quello del gelo che stringe i morti: morti inquieti, semivivi nella loro sepoltura. Il v. 21 del *Muro* si rigioca in effetti una clausola dantesca (cfr. *Inf.* VI 86, «*diverse colpe giù li grava al fondo*», dove riemerge anche – pur in diverso contesto – l'esponente della colpevolezza, incrociato magari con *Inf.* XXXIII 117, «*al fondo della ghiaccia ir mi convegna*»). Ma l'immagine del gelo-ghiaccio non manca di tenere probabilmente presente, fra gli altri luoghi possibili, la «*ghiac-*

ciata moltitudine di morti» dell'*Arsenio* montaliano – lirica cui Sereni è più in generale ben attento<sup>31</sup> – e insieme il Baudelaire di una grande *fleur*, *La servante au grand coeur*, ricordata *en passant* anche da Lenzini (e già amata dal Saba maestro di Sereni)<sup>32</sup>: lì i morti sono «vieux squelettes gelés», mentre sentono tuttavia ancora sciogliersi le «neiges de l'hiver» (e l'«alta / neve» appariva, a cullare i morti – dormienti come la balia baudelairiana – nella *Ragazza d'Atene* citata sopra), così come al «pieno inverno» corre il pensiero del figlio nel *Muro*. E intanto l'«enfant» colpevolmente e consapevolmente «grandi» si chiedeva come rispondere alla *servante* nel caso questa tornasse, in sogno, a visitarlo:

que porrais-je réPONDre // à cette âme pieuse?

suggerendo il moto «puerilmente» e dunque a sua volta consapevolmente autodifensivo dell'*enfant grandi* Sereni:

Non c'è molto da oPPÓRgli

verso nel quale i suoni consonantici e la tonica denunciano una qualche dipendenza dal verbo delle *Fleurs*, insieme alla posizione clausolare di «opporgli» in una sorta di settenario 'nascosto', così come «répondre» è bloccato e sbalzato proprio in cesura di alessandrino (e su una «risposta» che non ci sarebbe stata, nel dialogo coi morti, esordiva quel primo abbozzo del *Muro* che ho sfruttato più sopra). Il tutto in un quadro in cui un io meno volontaristico di quello baudelairiano favorisce il passaggio dall'esplicito dovere («nous devrions») e dal pathos interrogativo («que porrais-je répondre») a un disilluso «non molto» da opporre al padre, mentre 'purga' il testo dal suo aspetto di «noire songerie», virando lo sguardo su uno spoglio interno borghese, da un «ver» che rode il cadavere al tarlo su una mensola. E il Sereni degli *Strumenti* aveva già abituato il lettore alla riscrittura di una scena-situazione delle *Fleurs*, seguendo nell'*Equivoco* la chiara falsariga della *Passante* baudelairiana.

10. C'è dunque un Sereni che, mentre fa poesia su elementi di stretta pertinenza individuale – i luoghi, le figure lariche, la colpa di chi resta<sup>33</sup> – non manca di rispecchiare il vissuto in alcuni grandi modelli come Rilke, Dante o Baudelaire, e di far così risalire alla scrittura un fitto lavoro intertestuale, mescolando biografia e cultura. Di un altro esempio di questa vitale commistione di memoria poetica e esperienza darò conto rimandando a un libro interamente dedicato, si badi, a un padre morto, ovvero *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro (1914). Pellini ha fatto notare come il primo testo della raccolta, *Taci, anima stanca di godere*, agisca nel finale del *Muro*, dove la sera d'estate dichiarata uguale a se stessa si ricorda probabilmente dei vv. 17-20 del testo sbarbariano («E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è»), all'ultimo passo della progressiva destrutturazione di ogni orizzonte simbolista nel rapporto io-mondo<sup>34</sup>. Ma c'è un altro testo, il secondo della seconda parte di *Pianissimo*, che interessa *Il muro*<sup>35</sup>:

Piccolo, quando un canto d'ubriachi  
 giungevami all'orecchio nella notte  
 d'impeto su dai libri mi levavo.  
 Dimentico di lor la chiusa stanza  
 all'aria della notte spalancavo  
 e mi sporgevo fuor della finestra  
 a bere il canto come un vino forte.  
 [...]  
 Adesso quell'inganno anche è caduto.  
 Ora so quanto amara sia la bocca  
 che canta spalancata verso il cielo.

Risale anche da qui, da Sbarbaro, il canto degli ubriachi che nel finale del *Muro* si allontana verso Creva: un canto capace, nel finale della lirica sereniana, di tornare a colmarsi di «senso», negando e ribaltando radicalmente il disincanto dell'«inganno» sbarbariano. Ma intanto il Sereni in prosa di *Negli anni di Luino* poteva coprire e rifondere il passo in un puro ricordo memoriale<sup>36</sup>:

Regolarmente ogni sera dopo le undici, specie nella bella stagione, un canto percorreva la via principale del paese già addormentato, ad eccezione forse di me che non prendevo sonno prima che il canto fosse passato. [...] Il canto – era piuttosto un inno impetuoso – culminava sotto le mie finestre colmando di un'ebbrezza fugace la mia attesa, presto mutata in apprensione di sentirlo finire [...].

La situazione è pressoché identica – l'io solitario che veglia, mentre il mondo si addormenta – e in queste righe può persino riaffiorare, come per il «vino forte» in Sbarbaro, l'esponente metaforico dell'«ebbrezza» e dell'«impet[o]», che starà qui a indicare un'altra pur frugale testimonianza della *vitalità* quale necessaria compagna dell'io sereniano: una vitalità da ritrovare anche nel frammento minimo, nella briciola momentanea di realtà, su grande invito leopardiano (il titolo del paragrafo è *Il canto notturno*, mentre la scena paesana, la veglia solitaria e il canto, nonché l'attitudine vitale e apprensiva per ciò che finisce sono, di nuovo, una sorta di ritraduzione al biografico di un luogo poetico, la *Sera del dì di festa*).

11. Ho detto poco sopra che l'apparizione della figura paterna segna una pur esile 'lunga durata' in Sereni: la sua figura è al centro di un reticolo comprendente da una parte le altre figure familiari incontrate nei suoi versi – dalla nonna alla figlia, al «nome» della madre farfugliato da «un tale» in *Ogni volta che quasi* – e dall'altra due ulteriori momenti della poesia sereniana. Fra le letture di Sereni, come si è visto, si possono individuare vari esempi del *topos* paterno, fra Dante, Pascoli e di nuovo Rilke, la cui quarta elegia duinese ospita un'allocuzione diretta del figlio al padre: esempi che premeranno certo sul complessivo assetto, come si è mostrato, del *Muro*, nel quale il principio di ripetizione implica dunque il piano stilistico – lo si è visto pur brevemente – non meno di quello tematico. Ma già il Sereni di *Frontiera*, a ben guardare, faceva i conti con il ritorno del padre nella propria stessa scrittura<sup>37</sup>. Basti sfogliare ancora i suoi versi dispersi, fermandosi sul *Viaggio notturno* – testo poi

escluso e riutilizzato in parte per *Piazza*, altra lirica di *Frontiera* – di cui riporto gli ultimi versi conservati, quelli che più interessano in questa sede<sup>38</sup>:

Qui a un'aria di viole  
ogni gorgo si quietava  
potrò seguirti, padre,  
e saremo due ombre  
come si è fatti, di queste stagioni.  
Sei curvo a un tuo foglio  
alle gesta dei popoli e dei Re

La lirica non è, stavolta, *in mortem*, se – come detto – è coinvolta nell'elaborazione di *Piazza*, poi raccolta in *Frontiera*. Ma quel vocativo, «padre», e quell'«aria di viole» trattengono forse una qualche eco di un'altra poesia di Sbarbaro, stavolta dedicata direttamente alla figura genitoriale, impegnata a preannunciare l'arrivo della primavera mentre scopre «una prima viola»<sup>39</sup>:

Padre, se anche tu non fossi il mio  
padre se anche fossi a me un estraneo,  
per te stesso egualmente t'amerei.  
Ché mi ricordo d'un mattin d'inverno  
che la prima viola sull'opposto  
muro scopristi dalla tua finestra  
e ce ne desti la novella allegro.

Tutto l'impianto descrittivo sbarbariano è notevolmente rarefatto nel pastello sereniano. Ma l'eco di questo incipit si avverterà molto più tardi, forse, in un altro incipit sereniano, in quell'*Autostrada della Cisa* che custodisce un affine scheletro ritmico-fonico:

Tempo dieci anni, nemmeno  
prima che rimuovia in me mio padre

Qui il secondo verso – interpretabile come un decasillabo – mentre tesorizza da Sbarbaro il più affettuoso sintagma possessivo+sostantivo, «mio padre», ripete da vicino ritmo e suoni portanti proprio del secondo verso sbarbariano:

PádRe sE ánCHE fÓssI A MÉ un estRÁnEO 1<sup>a</sup>-(4<sup>a</sup>)-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>

PRíma CHE rimuÓIA In MÉ miO pÁdRE 1<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>

L'endecasillabo di Sbarbaro – da leggere postulando una dialefe tra «se» e «anche», altrimenti ne risulterebbe un decasillabo quasi identico a quello sereniano di 1<sup>a</sup>-(3<sup>a</sup>)-5<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-9<sup>a</sup> – viene come accelerato e appunto 'decasillabizzato' da Sereni, ma l'appoggiatura di 1<sup>a</sup>, la sinalefe centrale fra analoghi suoni vocalici e quel ME in eguale posizione, oltre che la sovrapposizione delle distanze e dei colori delle ultime tre toniche (O-E-A), ne lasciano ancora intravedere

lo stampo, mentre la parola-chiave «padre» si sposta dall'attacco all'altra punta di verso. E mentre i suoni tendono a sovrapporre i due incipit, la memoria poetica sereniana – come per il canto degli ubriachi assimilato all'inganno dal *puer* Camillo, ma poi ricolmato di senso nel *Muro* – tradisce di nuovo silenziosamente Sbarbaro: si passa da un potenziale padre-estraneo a un padre che in qualche modo 'doppia' l'io, si confonde con lui. Mi chiedo peraltro se un secondo, memorabile avvio sbarbariano dedicato al padre<sup>40</sup>,

*Padre che muori tutti i giorni un poco,  
e ti scema la mente e più non vedi*

non fosse sfruttato dal Sereni primo, ancora quello di *Frontiera*, per un'altra lirica stavolta propriamente funebre, *3 dicembre*, dove la morta è l'amica-poetessa suicida Antonia Pozzi, cui l'io si rivolge nel finale<sup>41</sup>:

e gli occhi per sempre ora riaperti  
stupiscono  
che ancora per noi  
*tu muoia un poco ogni anno  
in questo giorno*

magari incrociando il passo con il ricordo della *Desolazione del povero poeta sentimentale* corazziniana («E muoio, un poco, ogni giorno», VIII, v. 2), giustamente allegato da Lenzini: ma in Corazzini è l'io a campeggiare in primo piano, mentre solo in Sbarbaro – come poi in Sereni – è coinvolto un *tu*, quello paterno, tradotto al *tu* femminile della Pozzi.

Intanto, tornando a *Viaggio notturno*, il soggetto fa per *seguire* il padre, magari tesORIZZANDO ancora una tessera montaliana, l'imperativo di *Arsenio* (vv. 12-14). Anche lì un io giovane e incerto è impegnato in un suo preciso cammino:

È il segno d'un'altra orbita: *tu seguilo*.  
Discendi all'orizzonte che sovrasta  
una tromba di piombo, alta sui *gorghi*

mentre dallo stesso passo montaliano risalgono forse anche i «gorghi», vedi il «gorgo» che si quietava in Sereni.

L'attitudine dell'io figlio è poi la stessa che in una lirica futura, *Il grande amico*, un io manchevolmente in ritardo metterà in scena nei confronti dell'amico, simbolo di pienezza e risolutezza:

io lo *seguo*, sono nella sua *ombra*

con il ritorno anche dell'esponente-ombra, che in *Viaggio notturno* identificava sia l'io che il padre, e che negli *Strumenti* diviene una sorta di sostanza protettiva di pertinenza appunto dell'amico-padre (Isella), nella quale rifugiarsi. Sarà poi suggestivo che l'io in ritardo ritratto nel *Grande amico* si cali e si lasci

riconoscere lui stesso nel ruolo di padre, un ruolo pur taciuto e rivelato soltanto più tardi, in alcuni versi di *Crescita* dedicati non a caso alla figlia, che non entrano nel breve testo definitivo di *Stella variabile*<sup>42</sup>:

La porta della scuola stava chiudendosi  
 ti ci infilavi a fatica, già sconvolta di pianto.  
 Avrei voluto prenderlo su me quel pianto  
 e anche in questo ero colpevole  
 [...]  
 Troppo comodo e poco, tanto è vero  
 che anche questo è passato in fogli miei:  
     come lo scolaro attardato  
     – né più dalla minaccia della porta  
     sbarrata fiori e ali lo divagano

Versi occupati ancora una volta da un senso di colpa, lo sappiamo, perfettamente sereniano, che affanna il soggetto ben al di là del suo istinto filiale, e avvolge tutto intero – e ora sul rovescio, da figlio a padre – il suo ‘romanzo familiare’. Ma intanto le due ombre che si muovono insieme, al futuro, nei versi di *Viaggio notturno* – «e saremo due ombre / come si è fatti, di queste stagioni» sembravano mostrare un qualche legame, ancora una volta, con la coeva *Strada di Zenna*:

Ci desteremo sul lago a un’infinita navigazione.  
 [...]  
 Ma torneremo taciti a ogni approdo.  
 Non saremo che un suono  
 di volubili ore noi due

Anche qui c’è un *noi* che si muove al futuro, anche qui due persone («noi due») simbolisticamente tessute di un’incorporea sostanza («un suono / di volubili ore»), come nel *Viaggio* l’io e il padre erano «due ombre». Anche *Zenna* è inserita dunque nel medesimo reticolo tematico, e disponibile a ricordarsi a sua volta dell’io che s’incammina dell’*Arsenio* montaliano, e di quella sua nota finale – la «cenere degli astri» – che s’insinua nei «cinerei prati» e nella «cenere dei giorni» sereniana, ribaltando la discesa di *Arsenio* in un’ascesa all’«Eliso».

Che vi sia o meno il segno del padre dietro *Strada di Zenna* – si noti che in una variante compaiono anche le «esequie del tempo degli avi» [Lett], probabile allusione a private memorie familiari e infantili<sup>43</sup> – questa lirica mostra comunque il suo carattere di punto sensibilissimo per l’intero arco della scrittura sereniana: non solo per il suo ritorno sdoppiato, com’è noto, nella quasi omonima *Ancora sulla strada di Zenna* degli *Strumenti*, ma per quegli elementi seminali – in parte già indicati – che interesseranno proprio *Il muro* e la vicina *Spiaggia*: anche in *Zenna* è estate, anche lì si ritrovano «strade che rasentano l’Eliso» e dunque il tema dell’oltre-vita, e già lì si affaccia l’immagine di una «spiaggia abbandonata»...<sup>44</sup>

12. La rivelazione finale del padre nel *Muro* – tutto ha significato semplicemente per ciò che è, nel *qui* e *ora* – e la contemporanea assoluzione del figlio si danno attraverso il rispecchiamento di quest'ultimo nel padre, sottolineato da uno splendido e già citato endecasillabo, «rasserenandosi rasserenandomi», ottenuto con il gioco verbale sul patronimico 'Sereni', gioco sul nome già impiegato in un'altra lirica a sfondo geografico familiare, *Viaggio all'alba*, nella quale l'etimologia del toponimo Voldomino – finalmente risolta in 'volto di Dio' dall'amico Vasco Pratolini durante un viaggio in macchina, come ci racconta Sereni<sup>45</sup> – dà luogo alla paraliturgica formula di chiusa del testo, «Ma dimmi una sola parola / e serena sarà l'anima mia». Siamo di fronte a una delle rare e imperfette emersioni di quella che Fortini ha chiamato la «vocazione all'assoluto e al verticale»<sup>46</sup> di Sereni: «quasi sempre respinta», continuava Fortini – pensando però anzitutto al piano poetologico, e in questo senso a un antipodo sereniano quale Char – e in *Viaggio all'alba* in qualche modo risvegliata anche dalla filigrana 'paterna' di certi luoghi, in una sorta di copertissima tentazione a teologizzare il Padre (mentre magari Sereni si ricorda anche di quel titolo-abbozzo ribaltandolo in chiave albale, quel *Viaggio notturno* già nell'aura del padre, con un'attitudine al richiamo fra luoghi e titoli diversi che è ben sua)? Ma il rispecchiamento padre-figlio avrà poi, come sappiamo, una sua ultima entrata in lirica con il quarto libro sereniano, e segnatamente in *Autostrada della Cisa*, un altro e conclusivo momento da cui misurare implicazioni e portata del *Muro*. Rileggiamone il solo attacco, che ho già citato poco sopra per il possibile ricordo sbarbariano:

Tempo dieci anni, nemmeno  
prima che rimuovia in me mio padre

Figlio e padre di nuovo si sovrappongono, all'insegna del *funus*, mentre più oltre nel testo si avvertirà ancora un qualche cedimento – subito bloccato – al trascendente («credici a quell'altra vita»), insieme alla comparsa di un altro agente rivelatore: non più il padre tuttavia, stavolta una Sibilla chiamata a palesare al figlio che il più forte fra i colori è «il colore del vuoto», che vuoto e non-senso sono insomma la cifra del reale. Ma altrove il Sereni prosatore ligure tornava ad affidare proprio al ricordo fioco della voce paterna, da dentro quei suoi stessi luoghi – la diga di Creva – un responso su un colore, quello dell'acqua nei pressi della diga: «Un colore limpido e intenso [...] nient'altro che colore, colore allo stato puro. Turchino, qualcuno disse (mio padre?)».<sup>47</sup> Colore terso, vicino alla trasparenza, e forse in qualche modo imparentato e in dialettica con lo stesso «colore del vuoto»<sup>48</sup>.

Per la verità la cornice di labile senso che il padre consegnava al figlio nel finale del *Muro* subiva già un certo contraccolpo per così dire macrotestuale, se stiamo alla connessione che la lirica paterna mostra con quanto immediatamente la segue in *Apparizioni o incontri*, cioè *Pantomima terrestre*. Lì proprio l'emblema sereniano dell'estate e il senso ad essa garantito dal padre – come a tutto l'essere – vengono radicalmente negati dal sigillo stesso del testo, da quella «insensatezza estiva» che è in evidente e strettissima dialettica – come non si

usa notare – con la chiusa del *Muro*: anche in *Pantomima* sta peraltro arrivando un temporale («e i primi lampi lo scroscio sulle foglie»), mentre l'intera poesia mette in discussione la bellezza dell'esistere («dimmi se non è stupenda la vita»), e la sua insensatezza è condensata nell'immagine di un «bagliore [...] insostenibile» che contiene «tutti i colori della vita», discreto preludio al «colore del vuoto» della *Cisa* (e l'ironica citazione da *Under the Volcano* di Lowry, che occupa il centro stesso del testo, è imperniata in sostanza sul problema dell'eredità raccolta dai figli-*hijos* – sulla loro responsabilità nella degradazione del presente – e sfruttata in chiave autoidentificativa da Sereni).

13. Questa sorta di autosufficienza dell'essere trova così nel *Muro* un punto di raro equilibrio, se togliere ogni teleologia all'essere stesso significa paradossalmente restituirgli pienezza, in una condizione ossimorica che si mostra anche altrove, in Sereni, nell'inclinazione leopardiana – mai del tutto sopita – a una «disperazione che negando assevera» (*Il piatto piange*)<sup>49</sup>. In realtà l'essenzialissima positività del *Muro* è assediata e direi sostanzialmente sabotata in più luoghi, a guardare all'intera compagine degli *Strumenti umani: Pantomima terrestre* è probabilmente il centro gravitazionale più diretto, come si è detto, di questa negazione, ma il filo dell'insensatezza e della *vanitas* si insinua quasi ovunque lungo il terzo libro, nelle lacrime e nel seme «vanamente» sparsi, in una «futile passione», nelle «promesse di ieri» che «vanno a brani», nella «nullità di un ricordo», e trova una sua sospensione solo nell'azione fatalmente momentanea dell'amore, o in quella miracolosa dell'amicizia. *Il muro* e la sua tranquillità ontologica dunque si sporgono già, come detto, verso il padre spodestato dalla Sibilla, slittano da un «adesso» che «avrà più senso» a un «adesso» che è consapevolezza dell'ineluttabilità della morte e della mancanza («*adesso so chi mancava nell'alone amaranto / che cosa e chi disertava le acque*», così in *Niccolò*): si inoltrano insomma verso il «colore del vuoto» di *Stella variabile*, i cui anticipi si ritrovano però già negli *Strumenti*, fra «la lenza buttata a vuoto nei secoli» di *Ancora sulla strada di Zenna* e le «forme del vuoto» di *Intervista a un suicida*<sup>50</sup>.

Quanto al rapporto *pater-puer*, Freud ci ha spiegato – trascrivendo il racconto di un paziente che sogna ripetutamente il padre morto dopo lunga malattia – come il meccanismo di rimozione costringa il figlio a cancellare dalla ricostruzione mnemonica ogni traccia verbale della sua colpevole soddisfazione per la scomparsa del genitore (un po' come il Sereni che nel *Muro* cancella e corregge in sede variantistica, come si è visto, il «sollievo» con cui pensa al padre sepolto): esito incontrollabile della lotta che l'io intraprende contro il padre-rivale, a causa dell'indicibile desiderio di possedere la madre<sup>51</sup>. Ma nel Sereni poeta non c'è poi vero e consistente segno, mi pare, di un'impalcatura psicologica saldamente ancorata al complesso edipico (si pensi a come l'io rinuncia quasi del tutto alla forma-canzoniere e a una più 'materna' scrittura amorosa, e con questa a ogni «ontologia del Femminile come salvezza»<sup>52</sup>, come ponte verso l'Altro). Ho intenzione di tornarci altrove, ma l'impressione è che il padre inscenato da Sereni sia piuttosto da leggere – per dirla con il Lacan interprete delle medesime pagine freudiane sul sogno del padre morto, nel *Seminario VI* – nella chiave della costruzione, proprio a lui affidata, del senso stes-

so dell'esserci, dello stare nel mondo dell'io: nella chiave insomma di una più estesa e fertile funzione paterna che, ben oltre il principio di rimozione e l'ingranaggio edipico, mentre non dimentica di esercitare il proprio compito di fissare una Legge – vedi la sentenza finale del padre nel *Muro* – tenta insieme di evitare al soggetto una nociva «méconnaissance de la mort», avviando anzi quella ineludibile «confrontation du sujet à la mort» che è vitale per la compiuta adulthood dell'individuo<sup>53</sup>.

Proprio questa attenzione alla per così dire 'validità' e pienezza della vita e di ogni suo dettaglio – anche di fronte alla morte – era ben testimoniata, come sappiamo, dal *Muro*, ma più in generale è costantemente nelle corde di Sereni, del Sereni lettore di Montaigne – si pensi al compito di «apprendre à mourir» da questi assegnato al pensiero filosofico – così come del Sereni che nel 1948 recensiva la traduzione italiana di un libro a lui caro, l'*Antologia di Spoon River*<sup>54</sup>: una raccolta di epitaffi che presentava al suo lettore-recensore un'immagine «familiare» e «addomesticata dell'eterno», dal quale i morti, scriveva lo stesso Sereni, «non ci dicono assolutamente nulla sull'aldilà» nei loro lapidari resoconti, non «anticipano» né «promettono». Morti che fissano e donano invece un senso al *qui*, capaci di «tranquillizzare la coscienza, quando in questa esista un minimo di preoccupazione e di sospetto sulla sorte che ci è riservata per il poi», fino a svellere «l'erba amara del rimorso» dalla psicologia del singolo: gli ingredienti della grande riflessione sulla morte del Sereni fra *Muro* e *Autostrada della Cisa* ci sono insomma proprio tutti, tra felice immanenza e tentata – ma in Sereni mai compiutamente riuscita – assoluzione dell'io da ogni colpevolezza (basti pensare all'alter-ego e mancato killer dell'io di *Paura prima* e *Paura seconda*). «Avevo fame di un significato della vita» – così canta l'ombra di un trapassato, George Gray, citato dal Sereni recensore – perché «dare un senso alla vita può condurre a follia / ma una vita senza senso è la tortura / dell'inquietudine»: all'uguale inquietudine di un figlio rispondeva, da dentro *Gli strumenti umani*, l'ombra di suo padre, tornato come in sogno a donargli un'ultima volta – fantasma-*revenant* lungo il muro del cimitero – la garanzia di un pur provvisorio «senso».

## NOTE

<sup>1</sup> V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995. *Il muro* è alle pp. 179-80, e la datazione citata è in «un appunto a matita sulla camicia di [SU<sup>o</sup>I]». Ogni qual volta cito il materiale variantistico rimando alla sigla con cui Isella identifica manoscritti e documenti, inserendola fra parentesi quadre (per le sigle e la descrizione dei documenti rimando alle pp. 471-83 dell'*Apparato critico*, e alla scheda relativa alla lirica alle pp. 638-43 dello stesso). Terrò naturalmente presente, citando *ad locum*, il commento di L. Lenzini in V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. Lonardi, Milano, Rizzoli, 1990; e ora anche V. Sereni, *Frontiera-Diario d'Algeria*, a cura di G. Fiorini, Parma, Guanda, 2013.

<sup>2</sup> Cfr. G. Sandrini, «Le sei del mattino» di Vittorio Sereni: lettura di un sogno, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. Sandrini, Verona, Fiorini, 2008, p. 336.

<sup>3</sup> Sulla grammatica del sogno in Sereni S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 87-104.

<sup>4</sup> M. Boaglio, *Sereni: presso il muro dei morti*, «Critica letteraria», 2, 2006, p. 324.

<sup>5</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996<sup>3</sup>, pp. 382-410.

<sup>6</sup> Così A. Girardi, *Ancora sulla lingua di Sereni: dialoghi e personificazioni*, in Id., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 197; sul profilo ritmico della versificazione cfr. M. Boero, *Ritmo e intonazione negli «Strumenti umani»*, «Stilistica e metrica italiana», VI, 2006, pp. 177-98; e, soprattutto sull'assorbimento di moduli ritmici petrarcheschi, S. Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, pp. 185-99.

<sup>7</sup> Cito sempre da E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>8</sup> Il «trasognato viso di chi sogna» è invece nella gozzaniana *Il reduce*, il cui ricordo agisce in *Ancora sulla strada di Creva* nella lettura che ne dà L. Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 78.

<sup>9</sup> Sull'ascendenza degli *Essais* di Montaigne quanto alla confusione e sovrapposizione dei tempi, soprattutto per *Stella variabile*, cfr. G. Lonardi, *Introduzione a Sereni, Il grande amico*, cit., p. 22; sul più generale problema della temporalità sereniana P.V. Mengaldo, *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 220-38.

<sup>10</sup> G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, Venezia, Marsilio, 2001, p. 63.

<sup>11</sup> Un altro Montale – ma in chiave, si noti, solo 'oggettuale' – quello delle «travature parlate» di *Notizie dall'Amiata*, poteva intervenire per *Il tempo provvisorio*, come annota N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*»: *effetti della storia, forma libro e enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in «Quaderno di italianistica», a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2010, p. 152.

<sup>12</sup> Isella, *Apparato critico* cit., p. 643.

<sup>13</sup> E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1982, pp. 94-95.

<sup>14</sup> Il legame fra ricordo paterno e nevrosi del reduce è spiegato da S. Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989.

<sup>15</sup> Isella, *Apparato critico* cit., p. 638 (e Lenzi ricorda anche, per il titolo di *Sopra un'immagine sepolcrale*, un passo della prima elegia duinese di Rilke). Potrebbe in ogni caso essere utile tornare al Leopardi del secondo Sereni, fra *Strumenti* e *Stella*: un contatto fra *Canto notturno* e *Di taglio e cucito* è per esempio segnalato da C. Genetelli, *Per un attacco e per una chiusa di Sereni («La spiaggia»;* «*Di taglio e cucito»*)», «Strumenti critici», 23, 2008, pp. 447-55.

<sup>16</sup> Sul rapporto con Quasimodo F. D'Alessandro, *Quasimodo, Sereni e la lirica*, «Otto/Novecento», 1, 2002, pp. 49-63.

<sup>17</sup> L'abbozzo si legge nella scheda relativa a *Il muro* in Isella, *Apparato critico* cit., p. 639. Questi versi sono stesi, autografi, su uno dei fogli inseriti in [SU<sup>a</sup>], ovvero nella cartelletta di cartone rigido che contiene un'ampia ossatura degli *Strumenti*, per la quale Isella fissa come termine *ante quem* il 1960 (cfr. pp. 476-77). Si tenga conto che i vv. 1-15 del *Muro* sono conservati su un foglio che al verso porta una stesura in pulito di *Mille Miglia* (composta nel '55), come informa sempre Isella (p. 639): verosimile dunque pensare, mi pare, che i versi di [Abb] appartengano al lasso di tempo '55-'60, gli anni successivi alla morte del genitore, avvenuta nel '53 (ma è chiaro che il tutto necessiterebbe di un'indagine più approfondita e specificamente rivolta alla variantistica, da rimandare ad altra sede).

<sup>18</sup> Di una «tecnica dell'apparizione» ha parlato G. Mazzoni, *Verifica dei valori. Saggio su Gli strumenti umani*, «Allegoria», VI, 18, 1994, p. 69.

<sup>19</sup> Cfr. il brano di un'intervista a Sereni riportato da Isella, *Apparato critico* cit., p. 443: «Non è un compagno di tenda, ma un pensiero diventato persona».

<sup>20</sup> La scheda relativa alla lirica si legge in Isella, *Apparato critico* cit., pp. 359-64.

<sup>21</sup> A. Zanzotto, «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni [1966], in Id., *Fantasie di avvicinamento* [1991], ora raccolto nei suoi *Scritti sulla letteratura*, I, Milano, Mondadori, 2001, p. 45.

<sup>22</sup> Isella, *Apparato critico* cit., p. 885.

<sup>23</sup> Isella, *Apparato critico* cit., p. 385.

<sup>24</sup> Sull'«abitudine di contaminare negli scartafacci poesie distribuite in libri diversi – con una

più generale riconsiderazione degli *Strumenti* dal punto di vista macrostrutturale – si veda Scalfai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 148.

<sup>25</sup> Rilke è ricordato per esempio in due lettere a Vigorelli che si leggono nei materiali in Isella, *Apparato critico* cit., alle pp. 332 e 346, entrambe del 1940. Sulla presenza di Rilke in *Frontiera* nella traduzione di Vincenzo Errante cfr. G. Mazzoni, *Le prime raccolte di Sereni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», XXV, 1-2, 1995, pp. 485-508, *passim* (e diversi rinvii a Rilke sono forniti nel commento di Lenzini).

<sup>26</sup> R.-M. Rilke, *Liriche e prose*, scelta e traduzione di V. Errante [1929], Firenze, Sansoni, 1967<sup>8</sup>, p. 105.

<sup>27</sup> V. Sereni, *Negli anni di Luino*, in Id., *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 117-18.

<sup>28</sup> Boaglio, *Sereni: presso il muro dei morti* cit., p. 329.

<sup>29</sup> V. Sereni, *Rilke e le cose*, lettura radiofonica ora pubblicata in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 959-64.

<sup>30</sup> Sul Dante sereniano cfr. B. Carletti, *Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni*, «Studi e problemi di critica testuale», 67, 2003, pp. 169-96, e su un Sereni soprattutto 'purgatoriale' L. Severi, *Dante nella poesia italiana del secondo Novecento*, «Critica del testo», 3, 2011, pp. 37-84; per una lettura dantesca di *Intervista a un suicida* P. Pellini, *Brevi note su Dante nella poesia del Novecento italiano. Con una lettura sereniana*, in Id., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli, 2006, pp. 171-99.

<sup>31</sup> Si veda la sorta di autoconfessione contenuta in una lettera del '38 a Quasimodo, in Sereni, *Poesie* cit., pp. 316-17; e cfr. F. Ricci, *Il prisma di Arsenio. Montale tra Sereni e Luzi*, Bologna, Gedit, 2002.

<sup>32</sup> C. Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione di G. Caproni, introduzione e commento di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008 (*La servante* si legge a p. 266).

<sup>33</sup> E. Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 33-48.

<sup>34</sup> P. Pellini, *Le varianti di Zenna e il matto di Bedero. Quattordici schede per un'interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Le toppe della poesia* cit., (il contatto con Sbarbaro è rilevato e commentato alle pp. 114-18).

<sup>35</sup> C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Venezia, Marsilio, 2001, p. 71.

<sup>36</sup> Sereni, *Negli anni di Luino* cit., p. 114.

<sup>37</sup> Altre risonanze della figura paterna hanno indicato A. Cortellessa, *Tracce di un'altra guerra tra le «materie prime» di Vittorio Sereni*, «Allegoria», XIV, 40-41, pp. 53-79; e – con attenzione a un possibile ruolo 'paterno' di Montale nei confronti di Sereni – R. Nisticò, *Letteratura e fraintendimento: il sogno di Montale in Sereni*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 471-93.

<sup>38</sup> Il *Viaggio notturno* si legge in Isella, *Apparato critico* cit., p. 880.

<sup>39</sup> Sbarbaro, *Pianissimo* cit., p. 49.

<sup>40</sup> Sbarbaro, *Pianissimo* cit., p. 61.

<sup>41</sup> Sul rapporto Sereni-Pozzi, con attenzione inedita ai testi, cfr. ora G. Sandrini, *Preghiera alla poesia. Vittorio Sereni lettore di Antonia Pozzi*, «Studi novecenteschi», 2, 2011, pp. 339-56.

<sup>42</sup> Isella, *Apparato critico* cit., p. 700.

<sup>43</sup> Isella, *Apparato critico* cit., p. 343; i legami fra questa stessa stanza – poi cassata – di *Strada di Zenna* e il Sereni futuro in Pellini, *Le varianti di Zenna e il matto di Bedero*, cit., pp. 155-57. Più in generale per *Strada di Zenna* rimando ora al puntuale commento di Georgia Fioroni in Sereni, *Frontiera-Diario d'Algeria*, cit., e in particolare alla funebre figura femminile che si può forse intravedere in filigrana, Bianca Biffi (cfr. soprattutto p. 139).

<sup>44</sup> Un Sereni che nel *Muro* torna a nutrirsi delle «atmosfera» di *Frontiera* è descritto da F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 109-10.

<sup>45</sup> Isella, *Apparato critico* cit., pp. 493-94.

<sup>46</sup> F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 156.

<sup>47</sup> Sereni, *Negli anni di Luino* cit., nel paragrafo *La diga di Creva*, p. 116.

<sup>48</sup> Sullo sfondo classico-virgiliano della Sibilla di *Autostrada della Cisa* L. Bragaja, «*Il colore del vuoto*». Sereni lettore di Virgilio, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di G. Sandrini e M. Natale, Verona, Fiorini, 2010, pp. 255-86.

<sup>49</sup> Una «tendenza all'ossimoro o al contrappunto» ha rilevato anche Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 147.

<sup>50</sup> Sulla poesia sereniana anche come portato di una crisi ontologica Lonardi, *Introduzione a Sereni, Il grande amico* cit., soprattutto p. 18.

<sup>51</sup> S. Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* [1911], in Id., *Opere. 6: Casi clinici e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 453-60.

<sup>52</sup> Lonardi, *Introduzione a Sereni, Il grande amico* cit., p. 17.

<sup>53</sup> La trascrizione di J. Lacan, *Seminario VI. Le désir et son interpretation (1958-1959)* è consultabile online all'indirizzo <http://gaogoa.free.fr/> (le citazioni si riferiscono alla lezione del 10.12.1958, ai paragrafi 106 e 175). Stimolanti, quanto alla rilettura lacaniana delle pagine di Freud sul padre morto, e sulla funzione paterna come funzione 'di senso', le pagine di M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012, soprattutto pp. 180-81.

<sup>54</sup> V. Sereni, *I morti coerenti di Spoon River* [1948], in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 19-23.