

LUCA BRAGAJA

*Il sogno di un sogno:
La malattia dell'olmo di Vittorio Sereni*

*The Dream of a Dream:
Vittorio Sereni's La malattia dell'olmo*

ABSTRACT

La malattia dell'olmo, dall'ultima sezione di *Stella variabile*, si apre come narrazione realistica e in presa diretta, gestita con le movenze del parlato, di una passeggiata serale verso un fiume che attraversa una città, sul finire di un'estate. Sulla riva un olmo perde foglie dai colori vivaci come quelli di petali di fiori sconosciuti. E il paesaggio urbano si rivela essere il fondale di un sogno, nel quale l'io narrante, coinvolto nella vicenda dell'albero malato, assiste alla metamorfosi dell'immagine iniziale in altre entità, lucenti e ambigue. Il nume incerto di una stella viene invocato come guida, ma dalle luci del fiume un «atomo ronzante» ferisce l'io, finché appare al suo fianco una misteriosa, materna e umbratile figura femminile, che non può guarire la ferita della memoria ma alla quale egli si abbandona cadendo con lei in un secondo sogno. Sotto la superficie della scena onirica intuiamo una dimensione sprofondata, e le presenze cangianti che ne sono emerse ci riconducono, come seguendo le radici invisibili della memoria poetica, all'incrocio del percorso figurale delle «sostanze» o «materie prime» dell'autore con le voci di una lunga tradizione – da Virgilio e Ovidio a Dante e Montale, a Valéry e Char... – divenute così la sua propria voce.

La malattia dell'olmo, from the last section of *Stella variabile*, opens as the realistic and live narration, managed with the rhythm of the spoken language, of an evening walk to a river winding through a town, at the end of summer. On the bank an elm is losing its bright coloured leaves, similar to petals of unknown flowers. And the city scenery reveals to be the backdrop of a dream, in which the first person narrator, involved in the condition of the diseased tree, sees the metamorphosis of the initial image into others entities, shiny and ambiguous. The uncertain guide of a star is invoked, but from the river lights a «buzzing atom» hurts him, until by his side a mysterious, maternal and shady female figure appears. She can't heal the wound of memory but he abandons himself to her, falling with her in a second dream. Under the oneiric scene surface we guess a sunk dimension, and the emerging, changeable entities take us back, as following the invisible roots of poetic memory, to a crossing: the figural path of the author's «substances» or «raw materials» with the voices of a long tradition – from Virgil and Ovid to Dante and Montale, Valéry and Char – which have therefore become his own voice.

La natura insieme realisticamente narrativa e onirica della scrittura di Sereni, il suo muoversi come lungo e attraverso una soglia incerta tra realtà e sogno¹, così come tra pienezza dell'esistenza e vuoto (coppie oppositive tra le quali progressivamente è la realtà a farsi invadere dal vuoto², e il sogno a farsi portatore della pienezza³) o, meglio, «agli orli del vuoto»⁴, è un dato acquisito dalla critica. Tra gli ultimi testi di *Stella variabile*, nella sua sezione V, a percorrere in modo inestricabilmente ambiguo tale soglia, è *La malattia dell'olmo*, segnata dalla presenza numinosa e simbolicamente densa della «stella variabile» eponima dell'ultimo libro⁵. Testo fatto di entità nitidamente nominate ma dal significato e dallo statuto oscuro: come sommità emergenti di isole⁶, *facies* di realtà sprofondate e, si vedrà, stratificate al massimo grado, così che noi ne percepiamo contemporaneamente la forza dell'impatto visivo e lo spessore quasi insondabile. Stratificazione duplice anch'essa, perché nascente dalla fusione di fitte memorie intertestuali e di estreme ipostasi delle *sostanze* o *materie prime* sereniane⁷, e quindi di un percorso di sviluppo interno all'opera. Gli ultimi versi di questa nitida visione di apparizioni, metamorfosi e sostituzioni, pronunciata come dall'interno di un sogno da un io narrante, lo portano a cadere in un altro sogno, più profondo e totale.

Un racconto

Sul finire di un'estate, rivolgendosi a se stesso, o forse rispondendo a qualcuno non visibile ma pensabile come potenziale interlocutore entro un dialogo già iniziato, con un tono fra polemico e sottilmente rammaricato l'io ci parla della sua mania per l'estate, per la vitalità estiva, rispecchiata e insieme contraddetta dal colore svariante, vivace tanto da farle sembrare petali di fiori e in realtà malato, delle foglie che cadono da un olmo⁸ che si protende alla riva del fiume – il Magra, a Bocca di Magra? Il Meno, a Francoforte?⁹ – quasi osservato da impassibili piante sempreverdi, che rimarranno anche quando l'olmo sarà morto. Ma più della lenta, colorata morte dell'albero conta – lo dice all'invisibile interlocutore, o a se stesso, nel medesimo tono smorzato, velatamente risentito, falsamente vitale – che la gente si riversi allegra verso il fiume e un gabbiano si accosti alla riva in un battito d'ali, quasi un candido lampo di luce. Improvvisamente, in questo soliloquio in seconda persona¹⁰ al tu riflessivo o dell'interlocutore non definito si sostituisce un diverso 'tu' (ma come esserne certi?), quello di una stella variabile, che il soggetto prega di guidarlo ancora, fin che può... mentre l'oro mielato del tramonto investe e confonde le rive del fiume, confuse poi subito dopo nel buio del crepuscolo e in un pullulare di luci, che è anche percepito come un formicolio (di insetti, quindi...). Da quelle luci, le luci dell'altra riva, ma quasi per reazione all'invocazione alla stella che ha rotto il tessuto narrativo e interlocutorio, scocca come un freccia quello che pare un insetto (un «atomo ronzante»: insetto vero o del tutto metaforico? O forse puro suono...) che punge a colpo sicuro il soggetto nel punto più dolente (il cuore? una ferita non del tutto richiusa?). In cerca di aiuto e conforto egli si volge a una persona che chiama «tenerezza» ma che è una «vita» assai più

lontana che in passato, chiedendole di avvicinarsi, di parlargli, di scacciare lo spino – la memoria – che lo ha colpito: da notare che, visto il verbo *scacciare* (e non, ad es., ‘togliere’), di fatto l’atomo-insetto e lo spino sono la stessa entità, o meglio l’insetto che abbiamo ipotizzato si risolve tutto nel suo essere pungente *spino*, e coincidono quindi con una tormentosa, insaziabile memoria che insiste a ferire il soggetto¹¹.

Interrompiamo un istante la nostra ricostruzione, per stabilire un primo dato. La malattia che colpisce l’olmo è la grafiosi, prodotta da un fungo detto *Ophiosstoma novo-ulmi* diffuso da un particolare coleottero, che dal 1967 uccide milioni di esemplari in Europa e in Italia. Dunque nel testo agiscono forse due insetti, il primo, quello dell’albero, non nominato, che viene a fondersi nella misteriosa e del tutto ipotetica forma di quello che, ronzando anche appunto come un coleottero, colpisce l’io narrante. Ma ciò produce, su un piano fattuale ancor prima che psicologico e proiettivo (l’illusione senile di vitalità), l’identificazione tra l’io e l’albero, il che in parte e con uno spostamento da ferito a feritore giustifica il termine «spino» di ambito vegetale (di per sé già dunque metaforico, spingendo a pensare l’insetto come *pianta* pungente) usato momentaneamente al posto di «aculeo» per ‘mediare’ tale rapporto. Ma proseguiamo.

Nell’ultima luce crepuscolare la vita-tenerezza, chiamata ora *ombra*, afferma di aver fatto ciò che le è stato chiesto (‘scacciare’ lo spino) e dice allo stanco protagonista del racconto e io narrante «adesso dormi, riposa», con tono davvero materno. Ma il protagonista sospira (non solo per rassegnazione, anche con una sorta di piacere, di languore e liberazione dovuti al cedere) che solo «l’aculeo» (semplice variante di «spino»? Lo spino, dicevamo, è quello di certi fiori, o piante...) è stato tolto (ora finalmente è usato il verbo che ci saremmo aspettati per lo spino), non il fuoco da esso causato. Mentre dice questo, si abbandona all’ombra e cade (anzi precipita, come in un baratro senza fondo) con lei nel sogno.

Il testo. Intertestualità moderna, tra Montale e Sereni...

Abbiamo riportato molti fatti, dotati – per utilizzare categorie antiche – di senso letterale o storico, e insieme detto molto poco quanto al loro significato. Ma con la precisa sensazione che molto di più si possa intravedere. Stante quella che riteniamo ne sia l’eccezionale complessità, il suo comporsi di un tessuto visionario di serie di immagini dense, interconnesse e sviluppate quasi metamorficamente le une nelle altre e contemporaneamente, vorremmo dire, *verticali*, riteniamo sarebbe più utile procedere seguendo gli aspetti strutturali o *figurali* del testo presi per quanto possibile nell’ordine in cui essi (e, progressivamente, le serie corrispondenti) si presentano. Vedremo tuttavia quasi subito che la forte connessione tra le immagini, il loro progressivo sviluppo rimanda *complessivamente* ad altri testi, il cui peso dovremo di volta in volta discutere.

La malattia dell'olmo

Se ti importa che ancora sia estate
 eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi
 delle foglie più deboli: roseogialli
 petali di fiori sconosciuti
 – e a futura memoria i sempreverdi
 immobili. 5

Ma più importa che la gente cammini in allegria
 che corra al fiume la città e un gabbiano
 avventuratosi sin qua si sfogli
 in un lampo di candore. 10

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...

– e il giorno fonde le rive in miele e oro
 le rifonde in un buio oleoso
 fino al pullulare delle luci.
 Scocca
 da quel formicolio 15
 un atomo ronzante, a colpo
 sicuro mi centra
 dove più punge e brucia.

Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
 – dico voltandomi a una 20
 vita fino a ieri a me prossima
 oggi così lontana – scaccia
 da me questo spino molesto,
 la memoria:
 non si sfama mai. 25

È fatto – mormora in risposta
 nell'ultimo chiaro
 quell'ombra – adesso dormi, riposa.

Mi hai
 tolto l'aculeo, non
 il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei 30
 in sogno con lei precipitando giù.

Il testo si apre all'insegna del parallelismo sintattico e strofico, tra l'attacco colloquiale «Se ti importa che» del v. 1 e la sua ripresa anaforica in apertura della seconda strofe «Ma più importa che» al v. 7, variata nella congiunzione, da ipotetica ad avversativa, e nel passaggio dal 'tu' alla forma impersonale. Entrambe le espressioni introducono immagini positive (l'estate ancora presente, la gente allegra che cammina verso il fiume), benché la prima con una attenuazione e

un'ombra collocata nell'avverbio di tempo «ancora». Un simile parallelismo, e una simile implicazione iniziale di un non-detto, una reticenza su battute di dialogo precedenti ed escluse dal testo si affaccia sin dagli esordi della poesia dell'autore: in *Inverno*, testo d'apertura di *Frontiera*, al v. 1 «*ma se ti volgi e guardi*» rispondono i vv. 8-9 «*poi che ti volgi / e guardi*» (con ripercussioni variate in *Azalee nella pioggia*, *Strada di Zenna* e *Ecco le voci cadono* in chiusura del medesimo libro)¹².

In realtà, come dicevamo, è anche l'intonazione generale dell'ipotesi (v. 1) e dell'affermazione (v. 7) a lasciare qualche dubbio, perché niente ci impedisce di immaginare una velata nota polemica, come a dire che forse non dovrebbe importare poi molto che sia ancora estate, o forse sì, ma non è del tutto affidabile chi lo afferma; e che forse d'altra parte non è affatto importante il movimento unanime della folla verso il fiume, quell'allegria vagamente sospetta... La scena così simile di *Barche sulla Marna*, dalle *Occasioni* di Montale, può aver dato a Sereni non solo elementi del lessico e alcuni suoni, ma soprattutto una sollecitazione verso un certo significato del paesaggio. In Montale, nella sera d'estate il fiume attraversa la città, si odono «*scoppi dalle rive, / o ritmico scandire di piroghe*», con le stesse sonorità nello stesso ordine dello «*scocca*» e dello «*scaccia*» sereniani, più distanziati; vi è la luce di un «*giorno che rifonde / tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore*», ma una luce soltanto sognata («*Il sogno è questo*»), come in un ricordo di una pienezza perduta a fronte dell'attuale «vuoto che ci invade»: anche da qui Sereni prende distanziando («*e il giorno fonde le rive in miele e oro / le rifonde in un buio oleoso*») oltre a sviluppare il valore iterativo del prefisso verbale tramite la figura etimologica con «fonde», e spostare, rovesciandone così il valore positivo, l'immobilità dal giorno ai «*sempreverdi / immobili*» (eco del tono polemico con cui è evocato il «*sempreverde / albero*» in *Solo vera è l'estate*, nel *Diario d'Algeria*, dove «ogni fronda è muta»). Anche il «*buio oleoso*» pare debitore per suoni e senso del montaliano «*vespero che cola*», come elemento di realtà portato a 'inquinare' la scena del sogno o ricordo idillico. Infine, l'attesa dell'accendersi non di una stella ma di una costellazione, «*l'Orsa*». In Sereni il sogno non sta nello spazio del ricordo e dell'utopia, ma è spazio già onirico a circondare con le sue apparizioni l'io narrante prima dell'esplicito cadere finale in esso; e il vuoto non è realtà dichiarata, ma come un sottinteso di quella troppo facile allegria.

Ma altri due testi di Montale, dagli *Ossi di seppia*, paiono implicati non solo nelle due prime strofe e nel centro del testo, quanto nella sua costruzione generale. Nel paesaggio e nel movimento di *Arsenio*, connotato da un «*delirio [...] d'immobilità*», quando «*sgorga bianca la stella di Canicola*» un fulmine incide la sera che «*dirama come un albero prezioso / entro la luce che s'arrosa*» (pensiamo all'albero e ai petali «*roseogialli*»), e dopo un simile trapasso tra luce e buio, mentre il protagonista viene inglobato in una «*ghiacciata moltitudine di morti*» (vedremo fra poco che anche questo avrà il suo peso), egli viene sfiorato da un gesto, da una parola, «*cenno / di una vita strozzata*» sorta per lui ma subito travolta «*con la cenere degli astri*»¹³. «*Vienmi vicino, parlami, tenerezza, / dico voltandomi a una / vita*», è l'invocazione pure rivolta a una perduta presenza, che in Sereni giunge dopo le immagini dell'albero, dei petali col loro colore, della stella; ma troviamo ancora più interessante quel ridursi

degli astri in cenere, non direttamente visibile nella *Malattia dell'olmo* (dove però la stella guiderà *finché potrà* il poeta) ma ricco di echi nel *sistema* sereniano che in quella stella singola precipita: la «luce di stelle *spente*» di *Un posto di vacanza*, gli «astri / perenni [...] *fiori caduchi*» del *Male d'Africa* (la poesia comparsa negli *Strumenti umani* del 1965 e poi migrata nella seconda edizione del *Diario d'Algeria*, della fine dello stesso 1965), e l'«*estiva cenere*» in cui si sfanno tali discorsi dei prigionieri nel medesimo testo. Riferimenti che portano in gioco la dialettica tra *fuoco* e *cenere* (non necessariamente in quest'ordine), che attraversa l'opera di Sereni¹⁴ e si lega strettamente all'emblema della stella anche per questo detta *variabile*, e il fatto che la stella possa mutarsi per analogia in *fiore* (e gli *astri* sono in effetti anche fiori). Nella *Malattia dell'olmo* compare un termine intermedio: alle foglie/*petali* roseogialli succede il gabbiano che si *sfoglia* «in un *lampeo* di candore» (ancora Montale, da *La bufera*, in apertura del terzo libro: «il *lampeo* che *candisce* / alberi e muri») e quindi la stella. In *Incontro*, dove come in *Arsenio* l'acqua è un elemento dominante, ecco non un gabbiano ma «un'ala / di cormorano», ma, soprattutto, col primo verso l'invocazione a una figura detta con un astratto personificato, come con un *senhal*, «Tu non m'*abbandonare* mia *tristezza*» (si noti anche il verbo, che compare con diverso significato al penultimo verso di Sereni), e verso la fine del testo il gesto che si tende verso una pianta in cui si avverte «un'altra *vita* [...] forma *che mi fu tolta*» con eco dantesca dalle parole di Francesca in *Inferno* V (Sereni: «una / *vita* fino a ieri a me prossima / *oggi così lontana*»), una pianta dalle foglie-capelli che si avvolgono attorno alle dita che la toccano. E quando al centro del testo si teme d'essere lasciati dalla «*tristezza*», attorno si diffonde «un *ronzio* qual di sfere quando un'ora / sta per *scoccare*; / e *cado inerte*»: in Sereni «*Scocca* / [...] / un atomo *ronzante*», a colpire l'io contraddicendo la speranza riposta nella stella, ma in realtà come sua ulteriore trasformazione e diremmo *contrazione* analogica portata con violenza sul piano terreno e fattuale; come esito ultimo del colpo, la *caduta* nel sogno. Per un altro poeta questi fitti, concordi riferimenti varrebbero già come chiave di lettura forse dominante su altre, non per Sereni, tanto più originale quanto più assorbe e fonde voci altre in un percorso di continua rielaborazione dei propri stessi materiali.

Ma, per tornare a quel movimento di folla cittadina, a darci un ulteriore indizio è Sereni stesso, con il dialogo in prosa che nel *Sabato tedesco* precede il testo¹⁵. Riportiamo l'esclamazione dell'amico di Lisbona cui l'io narrante si accompagna nella sera francofortese, pronunciata mentre scendono verso il fiume, e la ripresa quasi immediata del narratore: «*Eccoci* dunque tra la gente, tornati gente anche noi, non è vero *senhor*? [...] *ed ecco* la gente camminare più svelta, sembra correre tutta allegra a un imbarco», p. 85. La ripresa anaforica leggermente variata pare davvero anticipare quella che apre le prime due strofe della poesia, colla sostituzione in entrambi i casi del pronome personale e coinvolgente con la forma impersonale e neutra (*Eccoci* → *ed ecco*; *Se ti importa* → *Ma più importa*), benché nella prosa entrambe le frasi siano dedicate alla gente, nella poesia solo la seconda. Ma questa scena che mette nel narratore addirittura «una smania giuliva, quasi si corresse tutti assieme», ha un suo sottofondo, se l'idea dell'imbarco e quindi la *folla* e la *città* che è anche *foresta*

in cui provare sì «delizia» ma anche «smarrimento e dolore»¹⁶ ci portano concordemente (per lessico e significati) ad uno scenario infero, disseminato tra I, III, VIII canto della prima cantica della *Commedia*, cosicché anche la «gente» francofortese, a ritroso, rivela improvvisamente una parentela con le «genti a la riva d'un gran fiume» di *Inf.* III 71.

... e antica. Dante, Virgilio, Ovidio (e Valéry)

Non stupisca intravedere, in ombra o in un *rovescio* delle cose, tipico in un autore eletto «il luogo / comune e il suo rovescio»¹⁷, sotto il movimento della folla festante che scende al fiume la massa oscura e dolente dei dannati danteschi: come già notato in un nostro precedente intervento¹⁸, anche lo stesso elemento che nei versi si aggiunge rispetto al sopracitato passaggio in prosa del *Sabato tedesco*, e cioè la caduta delle foglie già morte dall'albero malato e morente, rimanda alla caduta delle anime dalla riva d'Acheronte¹⁹ come foglie d'autunno («Come d'autunno si levan le foglie», *Inf.* III 112, con quanto segue), con concordanza stagionale non esatta ma con simile sentimento («Se ti importa che ancora sia estate», detto di un'estate già sul finire); e questa eco dantesca si colloca in realtà entro una cornice sintattica assai più antica, quella del passo dell'*Eneide* che Dante stesso ha preso a modello²⁰.

È la medesima scena: «Quam multa in silvis autumnus frigore primo / lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris inmittit apricis» (*Aen.* VI, 309-312). Dante l'ha incrociata con *Georg.* II, 81-82, «exiit ad caelum ramis felicibus arbor / miraturque novas frondes et non sua poma» (è la nuova pianta innestata sulla vecchia), per chiudere la similitudine delle foglie di *Inf.* III con «vede a la terra tutte le sue spoglie». Sereni riproduce questa sorta di scena primaria virgiliana ricordandosi anche, come Dante, di quelle «novas frondes» delle *Georgiche* di cui attiva però il significato di *sconosciute*, e insieme del suono della rima dantesca /foglie:spoglie/ (in una variante al v. 2 di Sereni, come ricorda anche Chiara Gaiardoni²¹, l'albero è visto «spogliarsi») su cui innesta un sistema di rifrazioni fonetiche e semantiche: «Se ti importa che ancora sia estate / eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi / delle foglie più deboli: roseogialli / petali di fiori sconosciuti / [...] / Ma più importa [...] / che corra al fiume la città e un gabbiano / [...] si sfogli», dove è visibile, oltre al gabbiano che *si sfoglia* come l'albero, rifondendo in metafora il parallelismo virgiliano tra foglie e uccelli, anche il parallelismo e correzione in anafora «Se ti importa [...] Ma più importa», eco non solo sintattica di «Quam multa [...] aut [...] quam multae». Rileviamo ancora come si stia svolgendo un sistema di sostituzioni metaforiche, implicanti un mutamento di statuto dei soggetti coinvolti: l'albero si squama quasi come un *rettile* che faccia la muta, le foglie morenti sono *petali* di fiori vivaci, il gabbiano è una bianca pianta che agita ali e piume come perdendo lampeggianti *foglie di luce* (e così, più avanti, dicevamo, dopo l'invocazione alla stella, per l'«insetto» che *scocca* come freccia, e infine per l'aculeo che prima è detto *spino* di pianta da *scacciare*).

In realtà le tracce virgiliane in Sereni paiono disegnare un percorso più lungo e strutturato del previsto. Del resto, il loro giungere all'attenzione di Sereni data perlomeno dagli anni universitari, in cui segue i corsi dell'insigne latinista Luigi Castiglioni, che come risulta dalle sue monografie virgiliane²², segnalava con puntualità di rimandi il ricorrere e la funzione in Virgilio delle vive presenze arboree e delle ninfe.

Tra le numerosissime piante di cui parla Virgilio in particolare nel libro II delle *Georgiche*, c'è anche l'olmo. Le ridenti viti intrecciate o abbracciate ai tronchi degli olmi (II, 221 e 367), e i pastori che pongono su un olmo il bersaglio per gareggiare con l'arco (II, 530), non paiono a prima vista dirci nulla. Ma nella *Malattia dell'olmo* tra i tre nomi assunti dalla presenza che si fa vicina al poeta c'è quello di «vita», nel quale potrebbero risuonare le «vitibus» (II, 221) dell'autore classico; consideriamo poi il latino del v. 530: «velocis iaculi certamina ponit in ulmo». Altro indizio, una freccia veloce, «iaculi», così vicino nel suono ad «aculeo», quello che la tenerezza-vita-ombra toglie al poeta: rimandi che vanno confrontati con un passo di *Buc.* VII, 13, dove «resonant examina», sciami dalla quercia, ma soprattutto con la pupilla del pastore del *Culex* pseudovirgiliano «telo / icta levi». Recensendo nel 1952²³ la traduzione del *Culex* dalla *Appendix Vergiliana* ad opera della docente e studiosa veronese Caterina Vassalini²⁴ Sereni riconduce lo «spunto tenuissimo» e la «lamentazione infinitesimale» di un «animato corpuscolo», che nel *Culex* tendono «a dilatarsi in un orizzonte mitico», al gusto proprio dell'epillio e a passi del IV libro delle *Georgiche* in cui «le api assumono, per così dire, una fosforescenza spirituale». La definizione della zanzara come «animato corpuscolo» ha qualcosa, nel senso e in sia pur minima parte anche nel suono, che ci ricorda l'«atomo ronzante» della poesia di Sereni; ma vediamo brevemente cosa accade nel testo latino. La zanzara, «piccola figlia della palude», che desta e spaventa il pastore colpendolo «telo [...] levi» e lo spinge così a evitare la morte minacciata da un serpente, ci fa pensare all'aculeo della *Malattia dell'olmo*. Se l'ombra dice all'io narrante sereniano «adesso dormi, riposa», dorme anche il pastore, dopo aver schiacciato la zanzara e ucciso il serpente, e se la zanzara gli riappare *in sogno* per rinfacciargli la propria sorte, la *Malattia dell'olmo* si chiude «in sogno con lei precipitando già». E se per il testo sereniano «memoria proterva» è la variante poi corretta in «spino molesto»²⁵, certo questo non ha nulla a che fare, nel senso, con la benefica zanzara: ma «proterva» nel prefisso ricorda il gesto del pastore che «*prosiluit*» quando sente la pupilla «telo / icta levi», e forse grazie alle sonorità della seconda parte del composto (/ -*terva*/; il termine è comunque di incerta etimologia) può richiamare la sorte della zanzara-*culex* «*obtritum*» subito dopo dal pastore, fondendo in questo modo nella *memoria* del poeta i due personaggi del *Culex* (e potremmo ancora ricordare dal *Culex* la definizione della zanzara come «*parvulus [...] umoris [...] alumnus*» per il Sereni «piccino nella morte» delle *Sei del mattino*) grazie ad una sorta di «cifrarlo latino» poi cancellato. Intravediamo una segreta somiglianza o almeno un segreto affetto o *affezione della memoria* (usando l'espressione in senso duplice, soggettivo ed oggettivo) che si lega alla natura di *funzione del soggetto* rivestita nel nostro testo dallo «spino molesto».

Ma è attraverso il termine «tenerezza», ed alcune sue significative

connessioni, che veniamo portati ancora una volta verso uno scenario latino, benché nelle parole di un moderno. Il termine veniva a Sereni anche dal Valéry del *Dialogue de l'Arbre*, tradotto dal poeta nel 1947²⁶, per il quale essa sussiste presso le fonti del pianto dove l'albero affonda le radici; ecco la traduzione dei versi, riportati da Sereni anche nella *Premessa* al volume, che nel *Dialogo* sono pronunciati dal pastore Titiro:

AMORE è nulla se a colmo non cresca.
 Crescere è legge a lui, pena il morire,
 e muore in chi non sa morir d'amore.
 Albero vivo d'inesausta sete
 con radici di carne dentro l'anima
 vivo se vive la più viva vita,
 del dolce, dell'amaro²⁷, e del crudele
 anche più che del tenero, esso vive.
 Grande Albero Amore, che uno strano
 vigore infondi alla mia debolezza,
 per mille istanti che a sé serba il cuore
 hai foglie intorno e dardi di splendore!
 ma mentre al lieto sole e dentro l'oro
 del giorno si diffonde la tua gioia
 questa tua sete che si fa più fonda
 alle fonti del pianto attinge in ombra.

Quindi nel corso del dialogo Titiro (il personaggio di Valéry è il vero Titiro della virgiliana ecloga I, che dialoga con lo scienziato della natura Lucrezio) afferma che l'albero-amore «di quanto s'innalza verso il cielo (o verso la felicità), di tanto deve sprofondare nella oscura sostanza di ciò che senza saperlo noi siamo» luogo in cui «è riposto ciò che io ho chiamato *fonte del pianto*: L'INEFFABILE», e luogo cui dobbiamo sempre tornare, dato che «non c'è pensiero che [...] non ci conduca sui *margini* privi di parole, margini muti in cui sole sussistono la pietà, la tenerezza, e quella specie di amaritudine che la nostra sorte [...] ci ispira». Dunque, le fonti del pianto in noi, cui le radici dell'albero-amore attingono, sono in realtà margini muti (e, di conseguenza, non perfettamente dicibili) dove sussistono pietà, *tenerezza*, amarezza («amaritudine»: parola che sembra prolungare la traccia della propria «radice amara») di noi stessi e della nostra sorte. Risulterebbe ancora più chiaro da una lettura complessiva del dialogo come la pianta in Valéry connetta ad una dimensione infera, al mondo dei morti, protendendosi dall'altra parte verso il cielo. In Sereni la «tenerezza» si associa alle piante e al loro saluto di funebre valenza in *A un compagno d'infanzia*, negli *Strumenti umani*: «Addio addio ripetono le piante / Addio anche a me tocca ora di dirti / con la stessa tenerezza / e intensità, con la stessa / umiltà delle piante». Parla del testo di Valéry Laura Barile, dicendo che in Sereni «La vibrazione delle piante annuncia l'emersione di sostanze del profondo, più fonde e inamovibili della memoria [...] E più ancora, le fioriture improvvise e inopinate indicano il fermento della "cosa" che si impone, che interroga lo scrivente, e chiede»²⁸.

Ma anche per «vita» in connessione con le piante si apre uno scenario latino complesso. Ovidio, *Heroides*, lettera di Enone a Paride, vv. 43-44, «Non sic adpositis vincitur vitibus ulmus, / ut tua sunt collo bracchia nexa meo»: l'olmo è avvinto dai tralci della vite postigli accanto, ma più ancora le braccia di Paride, l'amante maschio paragonato alla vite, si sono allacciate al collo di Enone (la costruzione è a senso, il vero paragone non essendo tra i due soggetti grammaticali «ulmus» e «bracchia», ma tra queste e le «vitibus»); *Metamorphoseon libri XIV*, 661-666, Vertumno si rivolge all'Amadiade Pomona, che cerca di conquistare, parlandole dell'olmo e della vite come modello di amanti: l'olmo è «speciosa nitentibus uvis» (v. 661), letteralmente 'bella di uve splendenti'. Niente a che fare coi petali dell'olmo in Sereni, perché casomai sarebbe il gabbiano, col suo «lambo di candore» a emanare una luce simile a quella espressa dal *niteo* latino. Ma nei versi «Haec quoque, quae iuncta vitis requiescit in ulmo, / si non nupta foret terrae adclinata iaceret» (vv. 665-666) potrebbe interessare anche l'ordine in cui si presentano l'immagine del congiungimento (il nesso «iuncta [...] requiescit in ulmo» è tradotto ad esempio da Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, 1979, «con tanto abbandono abbraccia l'olmo al quale è unita») e l'immagine della vite che, se sola, «terrae adclinata iaceret»: in Sereni «sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei precipitando già». Certo, anche fosse Ovidio ad avere una sorta di priorità rispetto all'originarsi della scena (superata, come detto, la difficoltà della vite da legare in paronimia al latino *vitis* e il fatto, forse più problematico ancora, che in Sereni è l'io ad abbandonarsi/precipitare o cadere e non la vita/vite), ciò non sembrerebbe darci, in più, nulla di sostanziale. Forse ciò che più conta è che in Ovidio olmo e vite sono, in entrambe le occorrenze, amanti, e ci aiutano così a percepire più distintamente, assumendo come punto di partenza il proiettarsi dell'io narrante di Sereni nell'olmo malato e nella sua ingannevole fioritura, quanto di erotico c'è in quell'abbandonarsi e precipitare insieme²⁹.

Ma dobbiamo proseguire entro questo 'sistema' latino, o, meglio, tornare a Virgilio e alla discesa di Enea tra le ombre, allargando lo sguardo rispetto alla scena precedentemente richiamata delle anime come foglie e uccelli (a dimostrare quella *sistematicità* di Sereni nel leggere gli antichi, per cui vedi qui n. 19); perché in *Aen.* VI, 283-284, passo citato per la *Malattia dell'olmo* da Francesca D'Alessandro³⁰, al centro del vestibolo dell'Ade, tra una folla di mostruose immagini, tra cui i «ferrei [...] Eumenidum thalami» e quindi le Erinni, sta appunto un olmo: «Ulmus opaca ingens, quam sedem somnia volgo / vana tenere ferunt foliisque sub omnibus haerent». L'opacità, cioè un'ombra non gettata ma che fa tutt'uno con l'olmo, i *sogni* vani che aderiscono alle sue foglie: andiamo a leggere di quelle «foglie più deboli» di cui l'albero si squama, i «roseogialli petali / di fiori sconosciuti», e del finale cadere *nel sogno* da parte dell'io; quell'io già proiettato, come visto, nella vicenda dell'olmo malato, e che cadendo partecipa di una dimensione verticale e, grazie all'albero di Valéry e all'*ulmus*, infera. Certo, non vi è nel vestibolo dell'Ade traccia di spino o aculeo: anche se Enea, pochi versi dopo, stringe in mano «*aciem*», la spada. L'immagine delle foglie-sogni vani, come associandosi nella memoria del lettore (per una

dinamica figurale interna in verità assai importante per Sereni) alle «teneras [...] frondes» scompigliate dal vento che penetra nell'antro di Sibilla nel III libro, v. 449, pare tornare poi, ulteriormente variata, in quella già ricordata della folla delle anime che si accalcano all'Acheronte come foglie che cadono in autunno: in queste anime-foglie noi sentiamo in eco o vediamo trasparire i valori delle immagini precedenti. E di questa sedimentazione possiamo pensare permanga una traccia di memoria anche nelle foglie-petali di Sereni, che avevamo già detto legate alle anime-foglie della similitudine del I.VI e che ora abbiamo ricondotto alle foglie-sogni dell'olmo del vestibolo dell'Ade, ma che sono anche «deboli» come «teneras» sono quelle su cui Sibilla scrive il responso.

Ancora una volta, più che il singolo riferimento – con quanto porta con sé di memoria interna – conta l'insieme, il contesto con le sue ramificazioni. Assai più in là nel I.VI: Enea intravede nel Tartaro Salmoneo, contro il quale Giove scagliò un «telum», «non [...] faces, nec fumea taedis / lumina» e che gettò «*praecipitemque immani turbine*», vv. 592-594; ma prima lo stesso Tartaro «bis patet in *praeceps tantum tenditque sub umbras, / quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum*», vv. 578-579³¹. Sereni dice all'ombra «Mi hai / tolto *Paculeo, non / il suo fuoco* – sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei *precipitando già*»: spiccano una semantica, un lessico e un'orchestrazione sonora assai vicini e talora una quasi medesima movenza ritmica, se all'orecchio *italiano* in particolare «*precipitemque immani*» e «*precipitando già*»³², oltre a quanto con evidenza ricorre, sono anche due settenari, piano e tronco, quello di Sereni secondo emistichio dopo un senario pure tronco («in sogno con lei», invertendo lo sviluppo semantico del verso finale di *Inferno* III «e caddi come l'uom cui sonno piglia», con ulteriore debito verso Chiara Gaiardoni). Il Tartaro sprofonda quanto l'Olimpo si innalza, ma è un albero a congiungere entrambi i vertici: l'ischio, che «*quantum vertice ad auras / aetherias, tantum radice in Tartara tendit*» (*Georg.* II, 291-292). L'ischio di Virgilio come l'olmo di Sereni si protendono, potremmo dire, alle «fonti del pianto» come l'albero del Titiro di Valéry³³, ma mentre gli alberi o virgiliani o con essi direttamente imparentati attingono entrambe le dimensioni, infera e supera, quello sereniano pare legato solo alla prima. O al riemergere di una memoria prima inconscia, ora ostile e dolente, dal formicolio delle luci serali e del fiume, con un movimento 'orizzontale' nello spazio della rappresentazione. A riportare in direzione del basso-profondo è il finale cadere in sogno dell'io e della figura indistinta e cangiante, coi suoi tre nomi, riemersa anch'essa dal passato: difficile sostenere che le due figure – «atomo ronzante» e ombra – siano un'unica figura sdoppiata, ma è chiaro che la puntura dello «spino molesto» della memoria, come il rovello di una colpa, spinge a evocare l'ombra nella funzione di *tenerenza*, perché tolga l'aculeo; l'ombra, volutamente o meno, non ne toglie il «fuoco», ed anzi precipita con l'io in un abbraccio onirico tra eros e distruzione, che sancisce questa ambiguità. L'ombra è anche in qualche modo espressione memoriale o pulsionale dell'io (ricordiamo «la mia gioia tornata accanto a me», e «la forma l'immagine il sembiante / [...] / risorto accanto a me nella vetrina» di *Appuntamento a ora insolita*, negli *Strumenti umani*); ed è lei pure, come lo scoccare dell'atomo e il pungere del suo spino (che abbiamo definito *funzioni del soggetto*), successiva al

suo identificarsi con l'olmo (e pensiamo qui alla «ninfa» perpetuata in ogni albero dalla speranza «recidiva», e cioè *più volte caduta* e anche *destinata a cadere*, di *Autostrada della Cisa*, poco più in là nell'ultima sezione di *Stella variabile*).

Dalla figura arborea iniziale, in qualche modo imparentata con l'olmo dei sogni posto in Virgilio al centro di una sequenza di immagini, pare nascere tutto, svolgendosi come tra sogno e sogno, ma, se fosse sensata la domanda e possibile una risposta, verrebbe da chiedersi, ripensando alle parole di Agosti³⁴, quale figura si celi *nell'ombra*. La realtà è certamente presente (la città, la gente e il fiume, l'albero e il gabbiano), ma c'è entro questa una complessa coreografia di un teatro del profondo. E la nostra discesa con Sereni nel VI libro dell'*Eneide* dà l'effettiva impressione di un approfondirsi e ramificarsi di memorie e di un contatto con alcuni nuclei semantici e formali fondamentali, luoghi del rivelarsi, nello spazio e nel tempo della rappresentazione, delle ricordate «sostanze» o «materie prime»³⁵.

«roseogialli / petali»

Crediamo in effetti che abbia avuto rilievo particolare anche un altro momento, rituale e magico, del libro VI, un ritornare di Enea sui propri passi su indicazione di Sibilla per potere poi accedere al regno delle ombre. Se Enea vuole «*bis stygios innare lacus, bis nigra videre / Tartara*», dovrà prendere il ramo d'oro «*rite repertum*», perché «*aliter*» non sarebbe possibile, strappato il quale ne nasce «*alter / aureus*»; sono «*geminae [...] columbae*» a indicarlo sedendosi «*gemina* – o forse, secondo altra lezione, «*geminae*», con anafora più netta – *super arbore*»: e là «*discolor [...] auri per ramos aura refulsit*» (VI, 134-147 e 190-204 *passim*). Non importa tanto ricordare che il ramo di vischio cui Virgilio paragona il ramo d'oro è da Servio associato per forma alla Y pitagorica, al suo biforcarsi, quanto vedere questo riverbero dell'oro, il suo colore «*discolor*» preparato da una serie di iterazioni, distinto e come cangiante nella brezza che ne fa alone intravisto tra i rami: anche con questa pianta che sta *prima* della soglia infera, e in particolare col suo colore, ci paiono imparentati i «*roseogialli / petali*» (pochi versi più avanti nel paragonare il ramo d'oro col vischio Virgilio dice «*croceo*» il colore di questo, cioè giallo zafferano o aranciato, che lo distingue «*fronde [...] nova*», insieme nuova e diversa – con senso simile a quello del «*novas*» citato dalle *Georgiche* – nella boscaglia).

Certo, in Sereni vi sono anche i «*semperverdi / immobili*», dal fogliame perenne come quello della pianta sacra: ma è come se questa si fosse sdoppiata, lasciando come connotazione ai semperverdi³⁶ la propria perennità (*Finestra*, negli *Strumenti umani*: il «*verde perenne*» che l'io trova così diverso da sé; Foscolo, *Sepolcri* 116-117, «*perenne verde* protendean su l'urne / per memoria perenne», con la forte identificazione delle piante e della memoria) e all'olmo, reso malato ed effimero, l'eco incerta di un colore («*discolor*»/«*roseogialli*»), che però riverbera e si rivela poco più oltre nel «*miele e oro*» delle rive. A giustificare tali confronti e rendere più evidente questa presenza di due piante in entrambi i contesti connesse o in opposizione (delle quali una, la prima, ha a sua volta

caratteri di duplicità: pianta col ramo «discolor» e olmo infero – olmo con foglie/petali e «sempreverdi»), si può aggiungere il fatto che nel I.VI il medesimo aggettivo, «opaca», è attribuito all'elce del ramo d'oro (vv. 136 e 208) e all'olmo (v. 283), con scelta certo tradizionale ma che getta un 'ponte' semantico enfaticizzato dall'intero contesto. In conclusione, l'olmo di Sereni ci pare legato, oltre che all'«ulmus» infero (che fa come da perno a centro della sequenza virgiliana, tra fronde mosse dal vento e anime come foglie in autunno), anche alla pianta dal ramo «discolor» e duplice. Né ci pare estranea tale radice remota all'oscillare del soggetto tra memoria e oblio, distruzione ed eros. Ma introduciamo ora un esempio moderno di forte rilevanza.

Un albero malato: preminenza del moderno o dell'antico?

Virgilio paragona dunque il *ramus aureus* al vischio. E proprio *Il vischio* di Pascoli, nei *Poemetti* del 1897 e quindi nei *Primi poemetti* del 1904³⁷, con al centro la figura di un albero malato e sofferente nella propria soggettività, è sia per questa vicinanza tematica sia per motivi puntuali uno dei riferimenti necessari per ricostruire la complessa geografia del retroterra della *Malattia dell'olmo*.

La prima delle sei sequenze in terzine dantesche si apre con una domanda rivolta alla sorella Maria («Non li ricordi più, dunque, i mattini / meravigliosi?») che potrebbe in qualche modo ripercuotersi nell'intonazione implicitamente interrogativa con cui si apre il nostro testo («Se ti importa [...]»), tanto più in quanto seguita ai vv. 2-3 da un'immagine di alberi fioriti in netta bicromia, poi replicata in chiasmo e poliptoto al v. 5 («Nuvole a' nostri occhi, / rosee di peschi, bianche di susini, // parvero, un'aria pendula di fiocchi / o bianchi o rosa»), con quell'aggettivo, «pendula», a indicare la direzione della possibile caduta (che poi avverrà, e i «petali a terra» nella seconda sequenza verranno paragonati a «memorie vane»); bicromia per tocchi cromatici distinti ma così vicina a quella sintetica dei «roseogialli / petali» che sono le foglie dell'olmo in Sereni. La bellezza effimera dei fiori è in Pascoli, ancora nella prima sequenza, «l'illusione» di cui un'ape si pasce (e le «api villose», antiche compagne dell'albero e dei suoi fiori, verranno ricordate alla fine), come il poeta si pasce delle proprie illusioni per fare il miele della poesia. L'ape, tradizionalmente associata al poeta, nutrita di illusioni, e i petali caduti come memorie destinate all'oblio: sarebbe già abbastanza per ricondurci alla coppia sereniana di *memoria e desiderio*, che come in altri testi così nella *Malattia dell'olmo* è uno degli assi tematici centrali (essendo la memoria che «non si sfama mai» certamente la stessa memoria instancabilmente desiderante degli *Squali*, v. 8, e di *Un posto di vacanza* III, 19, per cui vedi più avanti). Ma nella terza sequenza la fioritura degli alberi, che sono creature vive, è detta metaforicamente «lieve fiorita / d'ali», sacrificata dalla pianta (che, con quella soggettività radicata come sappiamo in *Georg. II* e *Inf. III*, «addita // per terra i fiori che all'oblio già diede») per produrre i frutti; mentre l'albero infestato dal vischio non perderà «che foglie, nate per cadere». Petali, e petali come ali (immagine poi replicata nella quarta sequenza, «ali cadute»), e poi foglie: diversa combinazione dei medesimi elementi in Sereni, con foglie come

petali e poi lo *sfogliarsi* delle *ali* del gabbiano. Non basta: se in Sereni l'albero malato produce appunto «roseogialli / petali di fiori sconosciuti», affiancato dai «sempreverdi / immobili», nella quarta sequenza pascoliana l'albero infestato dal vischio come da una vitalità malata («albero infermo della tua salute»), e che quindi è e non è più se stesso, è detto «ignoto» e «strano», e nel fogliame mostra «due verdi e un gialleggiar discordi», variando così, su tonalità più spente, la bicromia iniziale del rosa e del bianco. Lo svariante colore *roseogiallo* di Sereni pare allora davvero tenere in sé una parte del cromatismo d'apertura di Pascoli (i fiori *rosa* dei peschi) e una parte di quello successivo (il *gialleggiare* del vischio), e cioè come a dire un aspetto, illusivo, di salute, e uno di malattia, affidando invece il verde ad altre piante. E in effetti anche nell'albero di Pascoli, personificato e analizzato nella sua soggettività, convivono «due anime»: quella originaria, ormai sconfitta e sul punto di ignorare se stessa («non curi il mite / soffio» IV, 10-11; quasi all'opposto Sereni: «Se ti importa che ancora sia estate»), e quella del vischio parassita, definita nella sesta e conclusiva sequenza «l'ombra straniera», che «è già di te più forte, / più te», nutrita dall'albero da essa infestato, che prepara così la propria morte. Dunque un'ombra che come un doppio si associa, si insinua nella soggettività dell'albero, la domina e si sostituisce, fusivamente, ad essa. L'ombra che si manifesta negli ultimi versi della *Malattia dell'olmo*, oltre ad attirare a sé l'io narrante (proiettatosi sin dall'inizio nella soggettività dell'olmo malato) che le si affida ed abbandona «in sogno con lei precipitando già», ha avuto subito prima la funzione di togliere l'*aculeo* che aveva punto l'io: funzione positiva, benché entro un'ambiguità da noi evidenziata, e in qualche modo paragonabile, quasi una sintesi moderna benché rovesciata nel senso e interiorizzata, all'opera del vischio-ombra pascoliano, che impedendo la fioritura dell'albero, ne ha allontanato per sempre le «api villose».

Certo nel complesso la tessitura del poemetto pascoliano e la trama delle immagini, oltre che evidentemente il tema centrale dell'albero malato e lo svariare di colori che tra salute e malattia lo percorrono, rende *Il vischio* assai più pertinente come modello che, poniamo, *A un olmo seco* di Machado (per il quale vedi n. 8), e invita a pensare una volta di più l'ombra sereniana anche come espressione o addirittura ulteriore doppio dell'io narrante, insieme proveniente da una dimensione sconosciuta e, per dirla con Pascoli, «straniera», e strettamente familiare fino all'identificazione: ma anche forse ombra – visto l'effetto mortale sulla pianta in Pascoli – di morte, o addirittura *ombra dell'io pensato come morto*, sua immagine larvale e oscura. Ma c'è un passaggio, tra quelli che abbiamo considerato nel *Vischio*, che può ricondurre la lettura di Sereni a quanto di più antico affiora in trasparenza alla superficie del testo pascoliano. L'albero reso «strano» dal vischio mostra, abbiamo visto, «due verdi e un gialleggiar discordi»: ricordiamo ancora, ma più puntualmente quanto a suoni e senso, il ramo d'oro cercato da Enea nella selva, il cui riverbero «discolor [...] refusit» (*Aen.* VI, 204), il ramo paragonato appunto da Virgilio al vischio dal colore «croceo», v. 207, tra il giallo e l'arancio. Il significato del ramo d'oro richiesto dalla Sibilla contrasta nettamente con quello della pianta parassita, recante malattia e lenta morte; è la pianta immortale che consente l'accesso al regno delle ombre dei morti – e dei sogni affollati tra i rami dell'olmo infero. Possiamo però ipotizzare che anche il testo di Pascoli, pur con

la sua evidente rilevanza per la malattia e imminente morte dell'olmo, sia stato in un certo senso 'scavalcato' a ritroso verso il modello antico, come una delle vie seguite da Sereni verso la scena dell'Ade virgiliano, e che proprio quel colore *discorde* dell'albero infestato dal vischio, evocando il colore *discolor* del ramo d'oro, abbia consentito di leggere anche il vischio-*ombra* come oscura proiezione dell'io, suo *alter ego* emergente dalle dischiuse profondità inferi.

Dunque una scena infera, sottostante alla città con la sua gente che scende in una sera d'estate verso il fiume, e intuibile solo a fatica, nella superficie cangiante del testo, dalla formulazione ambigua delle prime battute, che ci hanno portato nella direzione del *vuoto* montaliano di *Barche sulla Marna*, ma coerente in fondo, nel suo rendere incerta la realtà in cui l'io si muove, proprio coi rapidi, fluidi trapassi analogici che come in un sogno sostituendo un'immagine con un'altra, o meglio metamorfizzandola nell'altra ci fanno percepire l'inconsistenza oggettiva delle entità che compongono il «buio oleoso» e il «pullulare delle luci» del paesaggio. Una scena in cui l'olmo discende dall'albero autunnale della similitudine dantesca e prima virgiliana come, anche grazie a Pascoli, dal ramo d'oro e dall'*ulmus* del vestibolo dell'Ade (per citare i riferimenti principali) ma anche dal rinnovarsi della pianta delle *Georgiche*, personificata e *duplice*. Ambiguamente, così, nel colore di quei «fiori sconosciuti», coesistono la vitalità del nuovo e l'ombra sbiadita del *non-conosciuto* sfondo oltre questa vita. Ma al centro di questa scena sembra passare, per lo spazio di un solo verso, il segno lucente ed effimero di una stella. Come ricordavamo, a mediare tra la luminosità del «lampro di candore» in cui si sfoglia il gabbiano e lo strano insetto che emerge da un «formicolio», il punto-atomo-puntura col suo ronzio, c'è infatti la «stella variabile», vero emblema o figura-matrice della *variabilità* immaginale del testo.

Prima di aggiungere altro, dobbiamo riepilogare velocemente e per sommi capi quella che potremmo definire la lunga storia di questa stella e delle molte situazioni 'stellari' nella scrittura di Sereni³⁸, per legarvi poi alcuni riferimenti esterni.

Distanze stellari

Siamo negli *Immediati dintorni*, con un testo del 1947, *Esperienza della poesia*. Sereni parla di come il poeta «segua intimamente una propria *stella polare*, una propria idea della poesia», e afferma però

il carattere dinamico di ogni meditazione sulla poesia: la sua estrema *mutevolezza*, il suo continuo essere chiamata in causa per *scomporsi o ricomporsi*, per accogliere o per rifiutare [...] Ci piace pensare al poeta come a un credente che aspetti *i segni della grazia* [...] attraverso le opere soltanto egli potrà spiare *l'avvento dei segni* che aspetta³⁹.

L'immagine della stella-idea della poesia, inizialmente fissa e stabile, si mobilita progressivamente nel brano, e come non vedere, in quell'«avvento dei

segni» della grazia spiato dal poeta-credente di questa fede precaria e incrollabile, il trascorrere della «stella variabile» nel cielo buio della *Malattia dell'olmo*? Si paragonino ora queste parole a quelle usate per René Char e la sua capacità di produrre «una serie *variabile* di messaggi calati nelle forme del nostro discorso» secondo «una tecnica metamorfica del profondo, una potente carica analogica» che «preme sui significati e li contrae nel profondo»⁴⁰. Tuttavia per Sereni, già dai tempi del loro primo incontro, l'immagine della poesia che si desume in Char è quella di «una stella *fissa*, un polo» cui attingere «energie, norme di comportamento» così che sembri realmente «che sia la poesia in persona a *dettare l'azione*»⁴¹. Parole che nel loro insieme segnano un'indubbia vicinanza, soprattutto quanto a *metamorfismo del profondo* e *contrazione analogica*, ma anche un'indubbia distanza, quanto all'incrollabile *fissità* di una guida capace di *precedere* e *dettare l'azione*, ben più che di essere invocata a posteriori...

Ed ecco in Sereni dapprima in *Soldati a Urbino*, in *Frontiera*, il compagno d'armi che tace un nome (di donna amata?) se, dice di lui Sereni in seconda persona, «una *foglia* chissà / di dove distolta ti *sfiora*» (interessano i suoni, e anche l'origine misteriosa della foglia), e parla poi «d'una *stella*» destinata a riapparirgli un giorno («che ancora un giorno / sulla tua strada forse *spunterà*», con termine adatto anche a una pianta o a un fiore e con l'idea di una possibile *ricorsività*); quindi in *Dicono le ortensie* nei *Versi a Proserpina* «i freddi / verdi astri d'autunno» (Virgilio, *Georg.* I, 311, «autumni [...] sidera»). Ecco poi la radice stellare dell'«amaranto, / luce di stelle spente che nel raggiungerci ci infuoca / [...] / nome di radice amara» (*Un posto di vacanza* IV, 33-34 e 41), al centro di *Stella variabile*, immagine in cui, a differenza che per il titolo del libro, dovuto almeno in apparenza ad altre ragioni⁴², la variabilità delle stelle è il loro oggettivo mutare nel tempo⁴³ e sta evidentemente nell'ossimoro tra l'essere già spente e il portare comunque luce e fuoco: un passato spento in quanto passato, che può tornare improvvisamente vivo se ci raggiunge (se raggiunge chi, come lo scriba, è «custode non di anni ma di attimi», perché nell'attimo, inteso crediamo con Benjamin oltre che come luogo del ricrearsi di una *durée* con Proust, «passano [...] tutti assieme gli anni / e in un punto s'incendono, che sono io», pochi versi prima sempre nella parte IV); la radice amara come origine e specifica qualità del nome amaranto (il nome amaranto *ha* una radice amara, radice anche linguistica, non a caso «grama preda» dello scriba; meno probabile intendere l'amaranto come nome *di* una certa radice). Queste stelle, spente ma vive nella loro luce, richiamano i già qui citati «astri / perenni» che sono in realtà «fiori caduchi» del brandello di conversazione ironizzato nel *Male d'Africa*, e forse ironizzato perché schematicamente *contrappone* le due immagini enfatiche invece che integrarle. L'amaranto, – di cui non possiamo qui approfondire le valenze dense ed estese in Sereni e il suo rapporto con l'*amarezza* e la dialettica fuoco/cenere – come già dicevamo dell'astro o aster (il fiore a stella), è anche nome di fiore, il fiore «che non appassisce»⁴⁴.

Il rapporto analogico tra pianta o fiore e stella⁴⁵ viene riproposto tramite la neve, entro il piccolo sistema di intertestualità interna che si crea tra *Nella neve*, negli *Strumenti umani*, e *Addio Lugano bella*, in *Stella variabile*. Nel primo testo, l'«enigma» delle tracce nella neve che si propone in forma interrogativa al primo

verso («Edere? Stelle imperfette? Cuori obliqui?») con il compito di *guidare* oscuramente in una qualche direzione («Dove portavano») si muove all'interno di quel rapporto, con l'attributo stellare dell'*imperfezione* come antecedente della *variabilità*, e vi aggiunge un elemento, il cuore, tratto dalla sfera dell'interiorità ma reso *obliquo* come la divinità che si esprime per bocca della Sibilla. Nel secondo, turbina una «neve di marzo \neg plurisensa / di *petali e gemme* in diluvio tra montagne / incerte», su quelle che coperte di neve paiono «colline *in fiore*» ma sono «falso-fiorite» ed effimere, con ripresa e negazione di un'immagine all'insegna della variabilità. Nei petali-gemme, stante l'evidente legame tra i due testi, non è difficile intuire la presenza implicita dell'altra immagine, quella della stella. Ora di questa guida intermittente, che emana luce nel presente ed è forse da tempi antichissimi già spenta, dall'incerto e svariante colore, vero *punto* spaziale e temporale (simmetrico al punto che è lo scriba) di emanazione, contrazione e sviluppo di una catena di immagini e di figure della *Malattia dell'olmo* come dell'intera scrittura sereniana e delle sue radici intertestuali, legata in un modo misterioso alla pianta malata e alla sua dimensione infera, vogliamo proporre un ultimo riferimento antico. Ancora Virgilio, *Aen.* II, 693-694, quando nella notte della distruzione seguendo all'invocazione a Giove di Anchise «lapsa per umbras / *stella facem ducens* multa cum luce cucurrit», per scivolare poi sopra il culmine del tetto e svanire nella selva dell'Ida, a indicare la strada della salvezza, speranza che rinasce nella distruzione della città.

Atomo

Ma, dicevamo, nel percorso figurale interno al testo la stella, nume di speranza e incertezza, apparsa immediatamente dopo il «lampo di candore» del gabbiano pare a sua volta trasformarsi, con la rapidità e apparente contraddittorietà dei sogni ma come fosse assorbita, prima, dal mutare della luce dorata del giorno verso il tramonto in un «buio oleoso» (un mutare che è anche un *mutare di segno*) e dal «pullulare delle luci» che la allontanano, diminuiscono e moltiplicano; ed ecco l'«atomo ronzante» che quasi scagliato «Scocca / da quel formicolio» di luci e ritorna verso l'io narrante (vorremmo si tenesse presente questo *doppio movimento* che ci porta al centro del testo, dal vicino, dove la stella pare manifestarsi – o almeno essere percepita – per l'essere il gabbiano «avventuratosi *sin qua*», al lontano dello sfondo di rive e luce dorata e poi buio, e quindi nuovamente verso il qui da «*quel formicolio*»)⁴⁶. Dal lampo (che *si sfoglia* come pianta) alla stella, poi distante e assorbita in una nebulosa di luci, quindi la contrazione assoluta in atomo (e l'apparire quasi istantaneo della triplice figura), fino al suo spino o aculeo che lascia, di sé, il fuoco.

Simile da un punto di vista percettivo la scena di *Periferia 1940*, nel *Diario d'Algeria*, dove nell'ora del tramonto «straziato ed esule ogni *suono* / si spicca dal *brusio*», con il movimento anche foneticamente espressivo del suono che «spicca» come poi «Scocca» l'«atomo ronzante», il «brusio» a preparare il «formicolio» e la connotazione dolente ancora però attribuita al fenomeno e non al soggetto che lo subisce. Ma la serie che termina con *La malattia dell'olmo* inizia per Sereni già

da *Strada di Zenna* in *Frontiera*, quando entro «l'esteso strazio / delle sirene salutanti nei porti», vv. 20-21 (e sono sonorità, quelle di questa trafila di testi, che legano, per altra strada, al vortice di suoni di *Inf.* III 22-30), traspare l'ora vespertina dell'addio e della memoria nostalgica dei naviganti di *Purg.* VIII 1-6, l'ora che «volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo dì c'han detto ai dolci amici addio; / e che lo novo peregrin d'amore / punge, se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more», forse con traccia fonetica e di radice verbale in «ci travolge la cenere dei giorni», v. 19, e una sonora «squilla» che forse conterà, anche con la sua geminata, per lo «spicca» di *Periferia 1940* del *Diario* e, chissà, a lunghissima distanza per lo «Scocca» dell'ultimo testo, seguito nel giro di pochi versi da «punge». E *Periferia 1940* si legava ancora più chiaramente al Dante purgatoriale in una prima redazione dal titolo *A Milano, in febbraio*, coi termini «addii», «dolcemente» e la *unctura* «estremi amici» a diffrangere e interpretare, volgandone i suoni verso lo «strazio», l'emistichio dantesco «ai dolci amici addio»; processo di progressivo apparente distacco ma in realtà di assorbimento, occultamento e radicamento ulteriore. Solo attraverso la trafila dei testi risulta chiaro cosa si sedimenta poi, sempre nel *Diario*, in *Italiano in Grecia*, dove nell'«esteso addio / dei convogli / colmi di strazio» tornano distanziati da *Strada di Zenna* di *Frontiera* i termini «estesio», qui riferito ad «addio», e «strazio». In realtà il passo del *Purgatorio* solo attraverso tale trafila risulta pienamente distinguibile, come ha notato Scorrano⁴⁷, dunque col medesimo procedimento di diffrazione che Sereni applica a se stesso. Tra Dante e Sereni, ad anticipare più precisamente il ronzare come d'insetto e la sofferenza del soggetto della *Malattia dell'olmo*, il Montale del *Mottetto I*, *Lo sai: debbo riperderti e non posso*: «Un ronzo lungo viene dall'aperto, / strazia com'unghia ai vetri».

La *ferita* inferta al soggetto da un'entità o direzione apparentemente esterna è, come ogni lettore di Sereni sa, tema fondamentale e ricorrente dell'opera, secondo le modalità di un'ossessiva iterazione attraverso anni e memoria traumatica. Ad esempio, per limitarci intanto agli *Strumenti umani*, lo *strazio* della ferita che è la gioia si fa motivo centrale in *Appuntamento a ora insolita* («è la volpe rubata che il ragazzo / celava sotto i panni e il fianco gli straziava»), ferita che ritorna nel testo che apre la sezione successiva *Il centro abitato*, e cioè *Nel sonno*, dove «Geme / da loro in noi nascosta una ferita»⁴⁸, VI, 35-36, ripercuotendo dai versi iniziali nella continuità di valori rispetto alla Resistenza, di cui l'io si fa carico con colpevole ritardo, la fierezza eroica e la forza dei martiri, «tanta [...] da bucare la raffica», I, 12: con un'immagine che sotto la metafora e la fraseologia del parlato ('bucare' nel senso di schivare, evitare) nasconde una metafora ulteriore (la raffica non di mitra ma come di un vento contrario, da rompere e superare) e un rovesciamento paradossale (*bucare ciò che ferisce*, vorremmo dire le *punte* omicide che scavano nel corpo il vuoto della ferita). E con variante metonimica (la *fitta*) è motivo iniziale nella *Intervista a un suicida*, nell'ultima sezione *Apparizioni o incontri*: «l'anima, quello che diciamo anima e non è / che una *fitta* di rimorso / [...] / mi rimbrottò dall'argine», una *fitta* che tornerà infine invocata (come la stella variabile) legandosi a un nome preciso (un *nome*, come l'amaranto di *Un posto di vacanza*) e a un'ombra, carica

di tutte queste valenze, – desiderio, identificazione, gioia possibile e senso di manchevolezza – oltre *La malattia dell'olmo*, in RIMBAUD scritto su un muro («Venga per un momento *la fitta del suo nome*»). Ma fin da *Frontiera*, in *Settembre*, la ferita si può declinare come *puntura* e legarsi all'*amarezza*, in connessione con le piante: «Già l'olea fragrante nei giardini / d'amarezza ci punge».

Dunque, per progressiva sedimentazione, nella ferita tutto precipita, si fa strada e senso, formando un paradossale intreccio di *vuoti*: l'addio all'amicizia e all'amore, il rimorso e l'amarezza⁴⁹, la gioia, il desiderio e la memoria dolente... Ma tutto questo, benché dica molto su alcuni procedimenti di lunga durata della memoria poetica, non dice nulla di preciso sulla scelta del termine «atomo».

Uno dei riferimenti più immediati da un punto di vista lessicale per capire da dove provenga a Sereni l'«atomo ronzante» sono le ottave dell'*Adone* di Marino dedicate all'usignolo: che è «*atomo sonante*»⁵⁰ (VII, 37, 4), metafora preparata dall'essere l'uccellino «animetta sì picciola» (VII, 37, 2); ma anche le ottave precedenti aiutano e fanno contesto, benché non direttamente verso il nostro atomo: se l'armonia del canto «*precipitosa* a piombo alfin si cala. / Alzando a piena gorga indi lo *scoppio* / forma di trilli un contrapunto doppio» (VII, 35, 6-8), vediamo una radice del «precipitando già» che chiude il testo e, in punta di verso come il sonoro «*Scocca*», uno «*scoppio*» esplicito di suoni che ricorda, come vedremo, un luogo preciso di un'altra fonte della *Malattia dell'olmo*; infine, «Sembra la lingua, che si volge e vibra, / *spada* di schermidor destro e feroce» (VII, 36, 3-4), con una parte del corpo resa metaforicamente arma appuntita. Forse poco ha a che fare tutto questo con la sostanza del testo di Sereni, radicalmente lontano dal disimpegnato virtuosismo di Marino, oltre che totalmente privo di dati o allusioni musicali: tranne, è chiaro, proprio quel ronzare d'insetto... Ma, nel momento in cui l'«atomo sonante» di Marino incrocia un «*atomo opaco del male*», il nostro pianeta e mondo umano nella poesia *X agosto* di Pascoli, e vi si sovrappone, alcune cose si chiariscono almeno a livello testuale, come se l'uccellino subisse una mutazione malefica, che ne smorza trilli e gorgheggi in sordo ronzio e *ne opacizza la figura*, rendendola pressoché indecifrabile. Aggiungiamo solo che in Pascoli «tanto / di *stelle* [...] / arde e cade» precisandosi in chiusura come «pianto di stelle» (sul padre «immobile»).

Tuttavia, questo ci dice ancora assai poco sul significato e sul *perché* di questa misteriosa, contratta «figura senza figura» (come poi la tenerezza-vita-ombra) che ci pare davvero emergere «da una zona cieca, sottratta al dire», entro una precisa zona testuale. Si noti che l'«atomo ronzante» si manifesta al centro esatto del testo, anzi su una sua geometrica soglia interna (v. 16, in un testo di 31 versi), subito dopo il suo *scoccare*, rilevato in punta di un verso a scalino, compreso ed emergente come una vera *punta* tra «pullulare» e «formicolio». Da una sorta di vorticoso, ribollente e contraddittorio (tra *buio* e *luce*) *ombelico* o gorgo testuale e onirico, il testo produce la paradossale perché infinitesima materializzazione del suo *punto cieco*, come rovesciando verso l'aperto ciò che è nascosto e squarciando col suo «colpo» doloroso (pure rilevato in inarcatura, metonimicamente conseguente e allitterante con «*Scocca*») la tela delle visioni e la distanza dell'io narrante dai fatti.

A questo punto, ci soccorre la particolare configurazione metrica del testo, di cui vogliamo rilevare solo alcuni aspetti. Lo «Scocca» è lo scalino inferiore e conclusivo del v. 14 («fino al pullulare delle luci. \neg Scocca»), col quale forma, grazie ad una sinalefe iniziale, un dodecasillabo e al quale anche graficamente è avvicinato. Certo la linearità sintattica e l'incarcatura lo legano al v. 15, col quale in via puramente ipotetica formerebbe un novenario, «Scocca / da quel formicolio», generando l'effetto visivo di uno strano scalino 'a ritroso', quasi un verso che ritorni su se stesso, in contraddizione solo apparente con l'incarcatura (ma sarebbe quella consueta la giusta direzione di lettura?). L'unico altro verso a scalino, il v. 29 «Mi hai / tolto l'aculeo, non» (con difficile lettura metrica, per la possibilità di dialefe tra prima e seconda sede, di sineresi interna ad «aculeo» e la terminazione tronca ma su negazione monosillabica) è forse un novenario tronco: il che richiamerebbe l'ipotesi appena formulata sul v. 15, risultando entrambe le sequenze composte da due spezzoni grammaticalmente bisillabici («Scocca», metricamente bisillabo piano; «Mi hai», trisillabo tronco se con dialefe, in ogni caso con andamento ritmico invertito rispetto a «Scocca», come una risposta lungo una stessa direzione ma di verso opposto) e da due settenari, piano e tronco. Nel caso di «Mi hai», stante la spaziatura che lo separa dal v. 28 e la collocazione a destra, è praticamente inevitabile percepirne lo scalino *con quanto segue*, sovrapponendo questo dato ritmico e sintattico aggregante all'altro dell'incarcatura (replicata subito dopo da «non / il suo fuoco»)⁵¹, col quale entra indubbiamente anche qui in lieve frizione (ma qui certo la sintassi consente una sola direzione possibile di lettura). I due versi, 14 (o 15) e 29, con la loro frantumazione e collocazione iconica, seguita da incarcature⁵² a distanza ravvicinata, oltre che per questa possibilità di lettura quasi retrograda, scuotono il testo in due punti cardine (il centro e la chiusa, prima dell'abbandono e caduta finale) e si legano, il secondo come risposta al primo, risposta di fatto inefficace se il fuoco rimane. Significativa del resto la rima imperfetta di «Mi hai» col v. 25 «non si sfama *mai*» dove la memoria, «spino *molesto*» (e abbiamo ricordato la variante «proterva») assume le caratteristiche di una fiera insaziabile, che lega ricordo e desiderio nella sofferenza del soggetto⁵³.

Alla coppia di versi scalati si oppone formalmente e nel senso la vera 'singolarità' del testo, il v. 11, l'unico isolato, la preghiera alla stella. «Guidami tu, stella variabile, fin che puoi» eccede le misure tradizionali ed è scomponibile in tre spezzoni, quinario tronco, quinario sdrucchiolo, quadrisillabo tronco, con andamento dattilico nei primi due, anapestico nel terzo, e nel complesso quasi cantilenante, cullante e dolce⁵⁴. Benché non isolato graficamente il v. 19 («Vienmi vicino, parlami, tenerezza») riproduce l'andamento ternario del v. 11 con la medesima tonalità accorata, e con simile ritmica interna benché si tratti di un dodecasillabo irregolare (quinario piano dattilico-trocaico, bisillabo sdrucchiolo e quindi dattilico, quadrisillabo piano anapestico)⁵⁵, e avvicina il più possibile all'io la stella variabile, ne racchiude anzi la sua terrena ipostasi. Avvicinamento solo parziale, mentre la «tenerezza» si muta in «vita [...] *così lontana*» e «*quell'ombra*», ma poi improvvisamente totale nell'abbandono conclusivo, a prezzo di ricadere entro il baratro del sogno, e dunque, dalla visionarietà onirica di un testo che ha la trama visionaria del sogno, *in un altro*

sogno, come varcando nel verso opposto quel gorgo di buio e luci (ma è *la stessa soglia?*) da cui nella parte centrale era uscito «l'atomo ronzante».

Se ci chiedessimo – posto che la domanda abbia un senso – in quale direzione avvenga la caduta, e se ad essa è scontato succeda una risalita dal sogno, dovremmo forse guardare al contesto del libro. Il testo che precede, *Altro posto di lavoro*, con un rovesciamento ironico della scena iniziale del terzo canto del *Paradiso* («Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / [...] / tornan d'i nostri visi le postille», vv. 10–13), presenta il Sereni impiegato alla Mondadori e un suo collega «capofitti nel poi», sbiadite postille di sé, postume al proprio stesso futuro. Ma quello che segue⁵⁶, *In salita*, già dal titolo pare offrire il movimento opposto, e una divertita movenza di dialogo pseudofilosofico sullo statuto del reale; tuttavia, in uno scenario purgatorio, l'io è un «trapassante [...] / perplesso, non propriamente amaro» che riferisce alla fissità gelata dei propri ricordi il senso di quel dialogo sull'inesistenza che esiste. Inoltre, il salire è un falso movimento, se nel testo ancora successivo, *Il poggio*, il punto conquistato in alto è un «belvedere di non ritorno». Ma torniamo alla puntura dell'atomo-insetto.

La tarantola di Montale: una strada percorribile?

Nella propria lettura⁵⁷ della poesia *Il ritorno* di Montale, dalle *Occasioni*, ambientata a Bocca di Magra ma secondo Sereni contaminata, sulla scia di affermazioni montaliane, con elementi di Monterosso (la stessa ambigua collocazione centrata sul comune 'posto di vacanza' che abbiamo rilevato all'inizio per *La malattia dell'olmo*), «il trauma (*il morso oscuro di tarantola*) esplose puntualmente nel cuore dell'estasi rivelandone il fondo ancipite». E «*in quell'attimo solo* – dirà più tardi Montale – *in quell'attimo* estorto all'«unico tempo» *solo i pochi viventi si sono riconosciuti*. (Personalmente tendo a legare il *solo* all'*attimo* piuttosto che ai *pochi*, ma chissà)»⁵⁸. Ma varrà la pena riportare la parte finale del testo di Montale:

[...]
 eccole che t'ascoltano, le nostre vecchie scale,
 e vibrano al ronzio
 allora che dal cofano tu ridesti leggera
 voce di sarabanda
 o quando Erinni fredde ventano angui
 d'inferno e sulle rive una bufera
 di strida s'allontana; ed ecco il sole
 che chiude la sua corsa, che s'offusca
 ai margini del canto – ecco il tuo morso
 oscuro di tarantola: son pronto.

Non sfuggirà il «ronzio» legato a una musica dai tratti demoniaci, né le Erinni coinvolte nella memoria mozartiana, le Erinni non presenti nella *Malattia dell'olmo* ma nel vestibolo dell'Ade virgiliano che abbiamo attraversato (e poi direttamente presente una di loro, 'diminuita' dall'iniziale minuscola, in

Autostrada della Cisa); né forse gli «angui» che – come capiremo meglio più avanti – intrattengono una sottile parentela con lo «squamarsi» dell’olmo, e la «bufera / di strida» che si compone da *Inf.* V. Ma quanto più colpisce, nel riemergere subitaneo e traumatico della presenza di Arletta, avvolta dalla musica, è il «morso / oscuro di tarantola», collocato in inarcatura come nel testo di Sereni i centrali «scocca» e «colpo». Ecco il «trauma» che «*esplosce* puntualmente nel cuore dell’estasi» (si noti la carica dinamica del verbo usato da Sereni) e ne svela l’ambiguità, l’eracliteo «fondo ancipite». Una tarantola non è un «atomo ronzante», ma ci fa pensare quanto dice Sereni, soffermandosi sul significato di «*quell’attimo solo*» del manifestarsi del ricordo e del suo morso: morso, o puntura, che coincide con l’epifania-esplosione di un *attimo*, vorremmo quasi dire di un *atomo o punto* (e *puntura*) di tempo⁵⁹.

Una memoria onirica?

Torniamo ora alle caratteristiche della memoria sereniana, per tentare una sintesi. Richiamiamo quanto detto in apertura e poi nel paragrafo *Il testo. Intertestualità moderna...*, sull’intracciarsi in profondità di memorie intertestuali e manifestazioni progressive delle *sostanze* originarie, o (vedi n. 20) sul ‘fare sistema’ di alcune fonti e grandi modelli, con attenzione capillare da parte di Sereni al singolo dato e insieme al suo contesto, o (rispetto al Dante di *Purg.* VIII, nel par. *Atomo*) sul fatto che, a causa della complessità delle strategie di questa memoria testuale profonda, una certa presenza sia visibile infine solo lungo la serie dei testi sereniani, in un processo di disseminazione-diffrazione e apparente distacco, che invece vale assorbimento, occultamento, radicamento. Ma è possibile definire più esattamente il dinamismo tra apporto intertestuale e sostanza propria?

Per un termine di confronto: scrive Silvio Ramat nella voce *Montale* della *Enciclopedia Virgiliana*⁶⁰, che le presunte tessere lessicali virgiliane in Montale avrebbero comunque «dei mediatori tanto energici da sovvertire, nella maggior parte dei casi supponibili, la qualità, iconica e fonica, della ‘fonte’ ipotetica». Ben al di là tuttavia del problema di riconoscere ‘tessere’ pur dotate di identità iconica e fonica e, aggiungiamo, pregnanza semantica, ci pare più adeguata per Sereni la metafora delle «radici» impiegata da Zanzotto⁶¹ a proposito degli *Strumenti umani*, perché forse soprattutto in lui non è un comporre usando materiali altrui ma, nel lungo e talora per anni sotterraneo processo di elaborazione, un protendere le parole, le forme e le figure originarie, nate dalle proprie vitali «materie prime», verso altre parole avvertite come altrettanto vitali, così che il *proprio* diventando *radice* sia anche insieme *presenza dell’altro poeta* e delle sue *figurazioni*. Un processo che si svolge in profondità, raramente univoco, che comporta quelle intersezioni e compresenze e circolarità di ritorni (con moto alterno tra moderno e antico), come quelle sfasature e fratture dei piani del discorso che non solo dalla critica ma da un illustre lettore come lo stesso Montale⁶² sono state riconosciute da tempo nei minimi fatti formali e nei più ampi fatti strutturali della poesia di Sereni.

Un dialogo cioè con le voci di altri poeti che, insistiamo, entra nella dialogicità interna della poesia di Sereni, nel momento in cui essa assumendo tali voci identifica e fa proprie, più che il loro suono o disegno di superficie, le spinte originarie e tensioni formanti che ne hanno costituito la trama, contraddizioni comprese, anzi queste tanto più congeniali alla natura apertamente, programmaticamente (soprattutto dagli *Strumenti* in poi) contraddittoria della sua opera, e le mette in rapporto con la discussione sempre aperta di alcuni propri nuclei fondamentali. In questa luce acquisisce un significato ulteriore, metatestuale e quasi programmatico, appunto l'immagine, la metafora della *radice* (col suo momento speculare del *ramificarsi*) che compare in più punti, qui già citati (*Un posto di vacanza* IV, 41; *Luino-Luvino*) o non ancora (come *Verano e solstizio*, sempre nell'ultimo libro, con la primavera che «per durare / porta la sua radice nell'estate»). In uno di essi, il primo ora ricordato, un nome (un colore fondo e perdurante, un sentimento di amarezza) ha (o è) una *radice* ed è anche *luce di stelle* morte che proviene da un lontanissimo passato verso il punto focale (spaziale e temporale) di convergenza che noi siamo (lo scriba di *Un posto di vacanza*), per incendiarci, in modo che possiamo ancora riverberare, irradiare qualcosa dal nostro presente. Richiamavamo anche come Agosti (n. 34) individui nei testi di Sereni la presenza di una «zona cieca» cui risalire anche «per via di rimandi intertestuali», e che il critico ravvisa, ad esempio, appunto nell'amaranto del *Posto di vacanza*. E se Fabio Pusterla (n. 38) avverte come energia costruttiva dell'ultimo libro di Sereni la luce pulsante e intermittente della stella variabile, premette che «si potrà pensare che anche Sereni [...] abbia compiuto con *Stella variabile* il suo ritorno Sopramonte: ritorno verticale, rievocazione di un passato inenarrabile, singolare e plurale, e insieme inedita trascendenza da quel passato, ricerca dell'essere e delle sue più fitte radici, nuova esplorazione della storia e catastrofe della storia», aggiungendo quindi alla metafora del *crocevia* testuale (desunta dalla parole dello stesso Sereni sulla poesia di Char come «crocevia notturno») quella della «trasformazione per innesto di un *albero poetico* più antico» nella nuova, indefinibile forma di *Stella variabile*, che da lì prende le mosse «per spingere i suoi *rami* in nuove direzioni»⁶³. Inevitabile ricordare ora quanto scrive lo stesso Sereni nella *Premessa* alle traduzioni del *Musicante di Saint-Merry*⁶⁴ sulla scaglia o frammento di testo altrui che continua «a lavorare occultamente in noi», finché «l'esperienza individuale lo fa avvampare: una *luce retroattiva* si estende alla totalità del testo». Luce retroattiva, che dal presente – in cui l'esperienza del soggetto, incidendo e battendo su quel frammento testuale rimasto inattivo, ne sprigiona una nuova comprensione come la *vampa* di un fuoco – emana a illuminare il senso di un testo passato, e che noi vediamo analoga e speculare rispetto alla «luce di stelle spente» che dal passato viene verso il presente, condensata nel nome-colore amaranto con le sue radici; metafora-guida metatestuale della stella come crocevia e processo di radicamento-ramificazione, attraverso cui, in una continua 'catastrofe'-rovesciamento temporale, si protendono radici-rami verso un passato non ancora realizzato, dal quale ci ritorna un possibile futuro. Il nome 'tecnico' di intertestualità ci pare, se questa nostra sintesi ha un senso, assai limitante.

Solo rispetto a questo tipo di acquisizione, verrebbe da dire di *naturalizzazione* insieme lucidissima e ‘onirica’ (una sorta di *onirismo intertestuale*) degli altri autori, che lascia però intatta la loro vitalità individuale e la possibilità per il lettore di una impreveduta *agnizione* della parola altrui, ha senso chiedersi quanto Virgilio e Dante, presenti come altri nella ‘cripta’ onirica della poesia di Sereni, lo aiutino, con le loro voci *antiche e protese verso l’antico*, a configurare momenti della narrazione e della critica del proprio «esile mito». Certo Virgilio, presente nella prima parte della *Malattia dell’olmo* con la folla delle anime che si accalca all’Acheronte e quindi, più in profondità, con la duplice pianta, può vantare rispetto a tali ragioni una preminenza, per un dilatarsi e inoltrarsi della sua voce nell’orizzonte del mito. Non solo il tema ricorrente in Sereni delle *apparizioni o incontri* coi morti o coi fantasmi del sé, o come scriveva Lonardi colle figure dell’amicizia esemplare e i suoi «mormorii della pienezza e del pathos e della cortesia»⁶⁵, od occasionali motivi e attuazioni di questo come le discese inferie e i varchi acherontei possono aver trovato in Virgilio un’eco più fonda, ma persino la prassi o meglio la *coazione* dell’iterazione si può essere riconosciuta in qualche modo nei passi dell’esule Enea, nel ricordare sognare incontrare per simulacri e continuo sperare e cercare la città, la patria perduta, o forse *il perduto* in senso più lato.

Nell’ultimo libro (ma, forse, in tutta l’opera sereniana) *La malattia dell’olmo* è uno dei testi in cui queste presenze si manifestano a una profondità difficilmente sondabile, come quell’intrico di radici di cui parla Zanzotto, attirando a sé una folla di altre presenze. Vogliamo ora affacciare un’ultima ipotesi, tra le molte possibili, sull’oggetto della memoria desiderante e frustrata dell’io.

La ‘funzione Beatrice’

Prendiamo ancora come punto di partenza il saggio di Antonio Girardi. La presenza, nel testo di Sereni, del testo di *Purg.* XXXI pare estendersi ben al di là dello «scocca» del v. 16 riferito alla balestra («Come balestro frange, quando scocca / da troppa tesa la sua corda e l’arco, / e con men foga l’asta il segno tocca», vv. 16-18), già richiamato da Girardi in relazione alla presenza nel testo sereniano di «un nume remoto», la stella, in funzione salvifica («una nuova, salvifica Beatrice, quella evocata dall’ultimo dei quattro *scocca* in punta di verso nella *Commedia*»⁶⁶) e da vedere nel testo dantesco in relazione con gli allitteranti «scoppia’ io» del v. 19 (Dante scoppia in pianto come balestra che si spezza) e «scoppia» del v. 40 (dalle parole e dal pianto di Dante emerge, con fatica ma ineludibile, la sua autoaccusa, la sua coscienza della colpa). È l’intero contesto del canto in alcuni suoi punti salienti, in realtà, ad essere coinvolto, facendo sospettare anche in questo caso da parte di Sereni una memoria rivolta al dato anche macrostrutturale; il che significa, pensiamo, che l’attenzione al singolo dato lessicale dantesco, di per sé carico di implicazioni semantiche e affettive vicine al contesto della *Malattia dell’olmo* e al suo clima psicologico – perché a dover ‘scoccare’ è la diretta ammissione da parte di Dante della propria

colpa, impedita da un ingorgo emotivo e dalla vergogna –, ne coglie il darsi in situazione, in una sceneggiatura e sviluppo narrativo da cui la parola si rileva come 'punta' più connotata. Vediamo: Beatrice, che è al di là del «fiume sacro» (non vogliamo per forza rapportarlo al fiume del testo di Sereni, ma sta di fatto che un fiume c'è) rivolge «il suo parlare [...] per *punta*» a un Dante la cui facoltà di rispondere e reagire è «*confusa*», con la medesima radice, a voler dire (e ci rendiamo conto pure di questa forzatura), del «fonde [...] rifonde» di Sereni; quindi la similitudine del «balestro», che crea un campo metaforico analogo a quello da cui esce lo «scocca» di Sereni, e chissà che l'«atomo ronzante» non ripensi la *corda* dell'arco della balestra, il suo implicito *ronzio*... Certo, quanto qui con fatica scocca è situato dalla parte del personaggio-poeta Dante e non sull'altra sponda; ma appunto, come nella *Malattia dell'olmo*, vi sono due sponde, e sull'altra sta la figura femminile che domina la memoria di Dante, *agens* e *auctor*. L'immagine della freccia da scoccare viene ripresa più avanti, vv. 55-56, dal «primo *strale* / de le cose fallaci» che colpendo (con la delusione) Dante dopo la morte di Beatrice avrebbe dovuto convincerlo a rivolgersi nuovamente a lei, e, sempre in punta di verso, ricompare quando al v. 63 «rete si spiega indarno o *si saetta*» per prendere i «pennuti» adulti come Dante: in questo modo col campo metaforico *orizzontale* (perché legato alla dimensione terrena della colpa e della vergogna) della freccia o *strale* si confronta e incrocia quello *verticale* del volo, che su un asse fondamentale, come si sa, nella *Commedia*, cerca di svincolarsi dal proprio opposto, la *caduta* («Non ti dovea gravar le penne *in giuso*») riportante nell'ambito della compromessa terrestrità, delle «immagini di ben [...] false». In *Purg.* XXXI anche Dante cade, come poi l'io narrante sereniano; ma procediamo con ordine, cercando di allargare la visuale sul testo dantesco.

Già nel c. XXX lo smarrimento dell'*agens* aveva trovato un primo termine di rappresentazione diretta negli alberi, grazie alla similitudine per cui la neve congelata «tra le vive travi» delle piante appenniniche e poi «liquefatta» è il pianto trattenuto, «ristretto» come gelo attorno al cuore di Dante – il che implica un'analogia, su cui si basa la similitudine, tra l'io profondo del poeta e la pianta – e poi liberato (vv. 85-99); ora, nel c. XXXI, «Con men di resistenza si dibarba / robusto cerro [...] ch'io non levai al suo comando il mento», vv. 70-73, giocando anche qui sull'analogia implicita, e favorita dalla rima, tra la «barba» di Dante nominata da Beatrice e le *barbe* o radici del cerro, e quindi nuovamente sull'accostamento dell'io del personaggio alla pianta. *La malattia dell'olmo*, come ben sappiamo, è giocata sul rispecchiamento dell'io, con la sua senile reviviscenza, nella vicenda della pianta malata e apparentemente vitale. Dante come *agens* vive quanto all'*agens* Sereni, se così possiamo definirlo, è negato: negli ultimi versi della cantica, *Purg.* XXXIII 143-145, egli è «rifatto sì *come piante* novelle / rinovellate di *novella fronda*, / puro e disposto a salire a le *stelle*» (ma le stelle compaiono già nelle parole di Beatrice al v. 41 come profetizzate «stelle propinque»), rivivendo in sé il rifiorire dell'albero di Adamo (prima «pianta dispogliata», XXXII 38) avvenuto in *Purg.* XXXII 58-60 (con fiori il cui colore, richiamando quello del sangue di Cristo, è detto «men che di *rose* e più che di viole», in una specie di campo cromatico di variabilità⁶⁷ che potrebbe

ricordare nella dinamica i «roseogialli / petali» dell'olmo, e con riferimento alla fioritura primaverile, «pria che 'l sole / giunga li suoi corsier sotto *altra stella*», vv. 56-58); l'immagine dell'*agens* come pianta sarà quella utilizzata da Cacciaguida in *Par. XV* 88-89 («O fronda mia [...] io fui la tua radice») e tornerà in *Par. XXVI* 85-87 («Come la fronda che flette la cima / nel transito del vento, e poi si leva / per la propria virtù che la soblima»; nel canto, l'immagine della fronda è usata anche per le creature del mondo-orto «de l'ortolano eterno», vv. 64-66, e per il variare dell'«uso dei mortali», vv. 137-138). Immagine, quella di Cacciaguida, che, parlando egli insieme dal cielo e dal passato, prepara quella di portata cosmica dell'*albero rovesciato del tempo* che si protende dal Primo Mobile agli altri cieli in *Par. XXVII* 118-120 («E come il tempo tenga in cotal testo / le sue radici e ne li altri le fronde / omai a te può esser manifesto»). Rovesciato, come gli alberi purgatoriali della cornice dei golosi (*Purg. XXII* 133-135 e *XXIV* 104, 113) e come la chioma dello stesso albero di Adamo (*Purg. XXXII* 40-42). Anche in Sereni troviamo una pianta rovesciata, ma sul piano 'orizzontale' e immanente: già ricordavamo come in *Verano e solstizio*, che apre la medesima sez. V di *Stella variabile* in cui si trova il nostro testo, «per durare / porta la sua *radice* nell'estate / la primavera, morendovi». Il nome spagnolo dell'estate, *verano*, è il nome del Verano, il cimitero di Roma, e contiene, come una radice linguistica, *ver*, il nome latino della primavera (il che conferma come la «radice amara» del nome amaranto di *Un posto di vacanza* e la «radice aspra» dei «nomi rupestri» di *Luino-Luvino* siano radici anche linguistiche, oltre che legate a chi e cosa è scomparso la prima, come conferma poi *Niccolò*, e al paesaggio di rocce e memorie locali la seconda; vedi *supra* n. 49). Così sull'asse temporale una stagione porta, come un albero rovesciato porterebbe le proprie verso l'*alto*, la sua radice verso l'*avanti* del futuro⁶⁸: e i due assi, alto-basso (Dante) e dietro-avanti o prima-dopo (Sereni) paiono coincidere nella sostanza temporale, benché non in ciò che le radici attingono. Quasi inutile a questo punto richiamare quanto detto *supra* (paragrafo *Una memoria onirica?*) rispetto alle metafore metatestuali, strettamente connesse dalle idee di crocevia e rovesciamento, della stella e della radice, e quindi della pianta.

In realtà, la sequenza figurale che culmina nella similitudine tra l'*agens* e la pianta novella inizia ancor prima del c. XXX, quando Matelda (inizio c. XXIX) si muove lungo la riva del fiume come le antiche ninfe per le ombre della selva, e quando questa è percorsa da un lume improvviso, un balenare che spande fuoco sotto i verdi rami, apparendo poi nella forma ingannevole ma fiabesca di sette *alberi d'oro* (seguono, tra le figure della processione, i quattro animali con occhi sulle ali come quelli di Argo⁶⁹, e il grifone col carro, e le ninfe dei tre colori teologali e le altre quattro color porpora, e gli ultimi personaggi con ghirlande «di *rose* e d'altri fior vermigli»); e nel c. XXX, dopo che Beatrice è apparsa sotto una nuvola di fiori rivestita dei tre colori, Dante scrive che il suo spirito «d'antico amor senti la gran potenza»: l'*agens* «trafitto» dalla virtù della donna *si volge* verso Virgilio, che l'ha già abbandonato, «col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma», ma nel momento in cui la 'mamma' Virgilio l'ha abbandonato, subentra, nell'Eden perduto dall'antica madre Eva, la madre severa Beatrice, che appare a Dante «regalmente [...] proterva», v. 70.

Dunque alcune costanti tematiche e figurali, come l'acqua, la pianta, certi colori, la madre, la trafittura e poi il cadere, e la stessa cangiante proliferazione di forme della processione si manifestano da qui fino alla fine della cantica. Per limitarci ad uno di questi elementi, non serve ricordare quanto, nella poesia e nella prosa sereniana, siano presenti e quanto e cosa *significhino*, letteralmente, le piante; viene da chiedersi ora se possa essere paragonabile questa costante, sempre più coinvolta nell'indicazione di dati profondi del soggetto, sino all'identificazione con esso, con il *processo figurale* che la pianta attraversa, come per sommi capi abbiamo visto, nella *Commedia* dantesca.

Sempre dall'ambito vegetale proviene l'immagine del pentimento che *punge* Dante alla vista della nuova bellezza di Beatrice, ancora collocata «oltre la rivera», XXXI 82: «Di pentèr sì mi punse ivi l'ortica»⁷⁰, v. 85, con l'effetto immediato della riconoscenza che *morde* il cuore del poeta facendolo *cadere* svenuto ai vv. 88-90. Al risveglio, «la donna ch'io avea trovata sola / sopra me vidi, e dicea: "Tiemmi, tiemmi!"»; quindi trascinandolo nelle acque del fiume «abbracciommi la testa e mi sommerse»: ed ecco che abbiamo quell'abbandonarsi all'abbraccio di figura femminile (che in Dante è Matelda, ma non viene in quel giro di versi nominata in modo esplicito) dotata di un potere sull'io del personaggio-poeta, e quel *cadere*, gesti provocati in entrambi i casi da una *puntura* legata più o meno direttamente alla presenza femminile; anche nella *Malattia dell'olmo* due sono le forme verbali impiegate per descrivere il colpo subito, «punge e brucia» (Dante: «mi punse», «mi morse», ma distanziati), la seconda con valore semantico affine al «mi morse» dantesco. Certo, anche le differenze sono evidenti. Sulla scena dantesca le donne sono due e ben distinte, Beatrice collocata al di là del fiume, dai rimproveri della quale nasce la puntura dell'ortica del pentimento, e Matelda che vi immerge Dante per poi però di lì risollevarlo, mentre nella poesia di Sereni la figura che dialoga con l'io narrante è unica e appare successivamente (benché ne sia come evocata⁷¹) alla puntura, per poi avvolgersi con lui in una caduta senza ritorno: tuttavia tale figura è come in continua trasformazione grazie ai tre diversi nomi che il soggetto usa per invocarla⁷², definirla o indicarla («tenerezza», «una / vita», «quell'ombra») e nelle 'funzioni' che svolge partecipa sia della dolorosa distanza cui si tiene la 'madre' severa Beatrice, così dissimile dalla giovinetta amata nella *Vita nova* (in Sereni «una / vita fino a ieri a me prossima / oggi così lontana»: ancora in Dante, *Par.* XXXI 91-92 «così orai; e quella, sì lontana / come pare»), sia della dolcezza o, appunto, tenerezza accudente e accogliente di un materno intriso di bellezza e sensualità («La bella donna nelle braccia aprissi», v. 100) quale è quello di Matelda, indicante una ritrovata felicità naturale, che abbraccia e consiglia Dante come un bambino (in Sereni: «È fatto [...] adesso dormi, riposa», e quindi, abbandonandosi alla figura come ad un'amante, la fusiva caduta finale)⁷³. Non basta. Perché è proprio in riferimento alla triplice natura di chi appare accanto all'*agens* Sereni che la parte conclusiva del c. XXXI del *Purgatorio* può dirci ancora qualcosa, benché in modo, ce ne rendiamo conto, assai meno oggettivamente riscontrabile. Riportiamo innanzitutto i versi 118-126 del canto, e cioè quanto coglie lo sguardo di Dante che seguendo l'invito delle quattro ninfe («Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle», v. 106) si sprofonda negli occhi di Beatrice:

Mille disiri più che fiamma caldi
 strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
 che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
 Come in lo specchio il sol, non altrimenti
 la doppia fiera dentro vi raggiava,
 or con altri, or con altri reggimenti.
 Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
 quando vedea la cosa in sé star queta,
 e ne l'idolo suo si trasmutava.

Ecco apparire la *fiamma* del desiderio, e sappiamo quanto in Sereni il bruciore, il «fuoco» della memoria suscitato dall'aculeo sia legato al desiderio, in questo caso anche amoroso ed erotico, stante la scena finale della *Malattia dell'olmo*. Il grifone, «doppia fiera» per la natura umana e divina del Cristo di cui è figura, si riflette, come il sole in uno specchio, negli occhi di Beatrice («vi raggiava», con un verbo che non ci è comunque indifferente⁷⁴) manifestandosi in essi «or con altri, or con altri reggimenti», con l'effetto, che stupisce Dante, di permanere creatura unica nella propria presenza fisica e trasmutarsi «ne l'idolo suo», nella sua immagine riflessa nel soggetto Beatrice e colta dallo sguardo di Dante. Comunque si voglia dire la cosa, Beatrice accoglie in sé la duplice natura del grifone-Cristo e la continua trasmutazione, la *variabilità* di una natura nell'altra: così che negli occhi di lei per lo spazio di uno sguardo convivono l'accoglienza del femminile e la compresenza dell'umano e del divino, e cioè, più che due, *tre* nature. Il ragionamento rischia davvero di apparire sofisticato, soprattutto perché nei versi di Dante è la duplicità ad essere rilevata, anche grazie al fronteggiarsi di occhi con occhi e alla similitudine dello specchio. Ma subito dopo a rompere la fissità di questo sguardo intervengono le altre *tre* ninfe-stelle, che chiedono insistentemente a Beatrice di *volgersi* verso Dante (in Sereni: «dico *voltandomi*», certo con opposto soggetto). Infine, nella penultima rima del canto (e quindi per tre volte) ricorre l'*ombra*, come termine autonomo o foneticamente presente in altra parola o come radice di composto verbale (/l'ombra : ingombra : t'adombra/), il quale («t'adombra») è riferito a Beatrice, con senso non del tutto chiaro ma col valore letterale di 'suggerire, indicare per immagine, per figura'. La terza, vorremmo dire, mutazione della figura che dialoga coll'io in Sereni è appunto «quell'ombra», benché di natura certo non celestiale ma disposta al basso, alla caduta nell'eros e nella morte oniricamente vissuta. Riassumendo: un grifone-Cristo fonte irradiante di luce e duplice (e quindi, nel suo manifestarsi, *variabile* come la fragile stella di Sereni) *a parte subiecti* Beatrice, addirittura *triplice* nel suo essere compreso da/in Beatrice vista dal soggetto 'di secondo grado' Dante; *tre* ninfe-stelle e il gesto del *volgersi*⁷⁵; l'*ombra* e l'idea dell'adombrare, del *dire per figura*. Se tutto questo ha a che fare con *La malattia dell'olmo*, certo però nel testo di Sereni tutto appare condensato in un'unica scena e insieme diverso e internamente scisso: quelle che in Dante sono immagini unitarie, ognuna in sé compiuta (quella del grifone come sole radiante e riflesso variabilmente in Beatrice; quella delle tre ninfe-stelle), in Sereni potremmo dire che ripartiscono ognuna i propri attributi e funzioni tra la stella variabile e la triplice figura (grifone → luce, variabilità dell'immagine;

ninfe → triplice figura, natura stellare). Ma non è appunto anche questa la dinamica di un sogno, dinamica di *condensazione e spostamento*?

Nel canto successivo, il XXXII, nuovamente Dante cadrà, stavolta in un *sonno* mistico prodotto dall'inno della sacra processione, e risvegliatosi troverà nuovamente sopra di sé Matelda. Ma soprattutto ci colpisce il fatto che l'inno segua al rifiorire dell'*albero* di Adamo cui è stato legato il carro (vv. 58-60, da noi richiamati *supra* nella serie delle piante cui si lega la figura dell'*agens* Dante), con *fiore* dal colore «men che di *rose* e più che di *viole*» a suggerire il sangue di Cristo, e che per descrivere il risveglio stupito di Dante si apra un lungo paragone con la visione dei tre apostoli aperta con la metafora dei «*fioretti del melo*».

Pur attraverso alcuni passaggi più incerti, crediamo di aver dimostrato che nella davvero labirintica rete di rimandi intertestuali che soggiace al dettato insieme limpido e oscuro per profondità della *Malattia dell'olmo*, rivesta una funzione importante, se non addirittura strutturante l'episodio dell'incontro con Beatrice e, in particolare, quanto segue all'asprezza dei suoi rimproveri. Nel testo di Sereni nella malattia della pianta si proietta appunto la sofferenza della memoria desiderante e frustrata, di cui è impossibile liberarsi e che si manifesta come ferita dell'*eros* in un io affetto da illusoria vitalità, realizzandosi infine solo come caduta nel sogno o nell'annullamento (e in questo senso richiamavamo in n. 73 la figura omerica e seferisiana di Elpenore); e malattia è anche, come afferma Girardi⁷⁶ ricordandoci gli ignavi «stimolati molto / da mosconi e da vespe» di *Inf.* III 65-66, il dolore tormentoso derivante dalla colpa dell'assenza, dell'essere stato il tenente Sereni dentro la storia ma rimanendone fuori, privato della scelta e dell'azione. Inoltre, a spiegare l'impossibilità di liberarsi dal «fuoco» di quell'«*aculeo*», che ha colpito «dove più punge e brucia», lo Char dei *Fogli d'Ipnos* ricorda a Sereni che «Siamo scissi tra l'avidità di conoscere e la disperazione di aver conosciuto. *L'aculeo non rinuncia al suo bruciore*, noi alla nostra speranza»⁷⁷: il dolore di aver conosciuto il bene come il male, la pienezza come il vuoto. Allora proprio per questa complessa valenza della 'malattia' della memoria troverebbe senso il confronto col canto XXXI e col suo contesto nella *Commedia*, luogo del riemergere, attraverso la spietata disamina di Beatrice, della memoria dei desideri ingannevoli e frustranti del Dante travolto dalla perdita di lei, e luogo del rimprovero per la colpa di aver deviato dal retto cammino. Il fuoco prodotto dall'*aculeo* del desiderio e della colpa inestricabili spinge l'io poetico sereniano all'abbandono-caduta; la puntura del pentimento di fronte alla nuova bellezza di Beatrice produce lo svenire di Dante: dinamiche simili, significati probabilmente diversi.

Ad aiutarci a capire la natura dolorosa di ciò che reca con sé l'«atomo ronzante» che colpisce al centro, «dove più punge e brucia» – come al cuore dell'io narrante, martirizzato tra *spine* e inestinguibile *fuoco* (non di carità, ma di memoria/desiderio), quasi secondo un'iconografia cristiana da Sacro Cuore⁷⁸ – e insieme quella natura temporalmente e strutturalmente stratificata, sfasata e complessa del fare poetico di Sereni (vedi *supra* par. *Una memoria onirica?*), è ancora Laura Barile, per la quale la sua poesia è fatta «di velature successive che danno spessore e profondità, di dislivelli multipli e intoppi che rimandano all'atonalismo di un De Staël»⁷⁹, procedimento che si rispecchia nello scorrere

d'acque che lega la traduzione di *Tracé sur le gouffre* di Char⁸⁰, con l'«acqua verde» che come il poeta «attraversava la morte» nella «piaga chimerica di Valchiusa», «fiore ondulato d'un insonne segreto» (e si noti il nesso analogico tra «piaga», *plaie*, e cioè ferita, e «fiore»), e quella dal medesimo Char di *Dansons aux Baronnie*s, «dove il dolore libero / sta sotto il vivo dell'acqua». Per la studiosa ci troviamo di fronte al «paradosso della poesia come verdeacqua trascorrente sopra un oggetto-dolore allo stato puro: la petrarchesca compresenza di dolce nell'amaro»⁸¹ di cui abbiamo parlato (*supra* n. 49); secondo le parole di Sereni la tensione stilistica petrarchesca è, ricorda poi Barile, «uno sguardo gettato in continuità seguendo gli spostamenti minimi di una lente precisa, al fondo di una corrente *che varia* ma ha pur sempre la stessa origine»⁸², ed è analoga «a una luce cangiante ottenuta per scorrimento dell'una sull'altra di due lastre diversamente colorate e trasparenti che abbiano dietro di sé un'unica fonte luminosa», luce che è «la sostanza pregiata, l'emanazione trascorrente e *variabile* della poesia del Petrarca»⁸³. Dunque, connettendo anche noi i vari passaggi, il «dolore libero» e sommerso (Char) è l'origine stessa e la «fonte luminosa» della corrente-poesia (Petrarca) che, plurale e sfasata secondo interno movimento (le «due lastre» sovrapposte), lo ricopre e vi trascorre, *variabile*. Aggiungiamo che sempre nella conferenza del 1974 Sereni parla dell'inquietudine dell'autore dei *Rerum vulgarium fragmenta* «nel correggere, nel *variare*, nel trasporre, nel tornare su questa o quella parola o giro di parole, in cerca della collocazione giusta, della luce giusta. Obiettivo: l'alta fedeltà ai moti ch'erano sorti in lui e alle figure che dentro di lui avevano assunto»⁸⁴: un *variare* (le varianti petrarchesche) che genera una *luce* entro cui appaiono *figure di moti interiori*. Per noi, nella *Malattia dell'olmo*, l'«oggetto-dolore» e punto cieco del testo ha un nome icastico e cifrato, ed emerge improvviso dopo l'invocazione ad «una luce cangiante», quella della «stella variabile», squarciando – ma insieme mantenendosi al suo interno – il tessuto, la corrente delle immagini con il suo duplice piano di vicino (gli oggetti che si approssimano all'io) e lontano (il fiume, le rive dorate, il buio, le luci pullulanti e formicolanti).

Torniamo, per concludere, al *Purgatorio*. Abbiamo stabilito come la funzione del *materno*, severo e accogliente insieme, agisca benché non esplicitamente in entrambi i contesti, dantesco e sereniano, certo più chiaramente visibile nei suoi effetti sul Dante vergognoso e muto come i «fanciulli», v. 64. La figura una e trina della tenerezza-vita-ombra riassume nel proprio agire dolcezza e distanza, soccorso che reca oblio e parziale appagamento e inevitabile dolore della memoria e della colpa, accudimento ed eros, vitalità e voluttà della morte, coscienza e ricaduta. Figura dotata di un nome non detto, compresso e cifrato nell'*atomo*, madre o amante o entrambe? Impossibile dirlo, forse non necessario, e del resto delle tre 'mutazioni' l'ultima è appunto quella dell'*ombra*, figura indecifrabile di una figura. Essa emerge e si addensa progressivamente e con fatica, per poi ricadervi verticalmente, da quello stesso ambito oscuro e notturno da cui è scoccato, per una contrazione brusca dell'immagine della «stella variabile» e del «pullulare» e «formicolio» di luci, l'*atomo ronzante*, punto cieco che estroflette il pensiero-dolore latente del sogno di questa poesia.

A presiedere a questa scena ed essere contemporaneamente trasposizione dell'identità dell'io narrante, la pianta: nelle cui foglie-petali trascoloranti abbiamo intuito il sovrapporsi del *ramus aureus* che consente la *discesa* all'Ade (e la risalita, ma da una porta dei sogni), del vischio pascoliano che mescola il suo colore malato a quello della pianta, e della o delle piante dell'Eden dantesco, rivolte (e rovesciate) verso un *alto* metafisico.

Per Gilberto Lonardi è nella presenza antropomorfizzata delle piante che in Sereni «trova un ultimo rifugio il numinoso o il sacro – o il materno taciuto direttamente e qui per tracce oblique ritornante»⁸⁵, come si manifestasse in esse un *lontano*; aggiungendo pochi anni dopo, in una nuova redazione dell'intervento⁸⁶, che questo non avviene dunque per la «mediazione diretta, di una Beatrice o di una Clizia». È vero, questo non avviene in Sereni, ma avviene in Dante; e anche la Beatrice della *Commedia* (nella sua prima apparizione: «Lucevan li occhi suoi più che la *stella*», *Inf.* II 55), madre severa e pungente, eros sublimato e luminoso, perdono e memoria della colpa e punto d'incontro di ogni possibile dell'*agens* e di un impossibile desiderare dell'*auctor*, potrebbe provenire alla memoria poetica di Sereni e fondersi con la sua propria memoria come un *lontano*, mutato in pianta, lampo, stella, atomo-punto e puntura di aculeo, tenerezza, vita, ombra, fuoco e sogno in cui ricadere (di sogno in sogno, come verso un illimitato 'al di sotto' del testo o pensiero del sogno, lungo quei tormentati versi a scalino). In fondo, come scrive Borges⁸⁷, in quel canto del *Purgatorio* Beatrice ricorda a Dante «che invano lo aveva cercato nei sogni».

NOTE

¹ Vedi S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 33-46. Per Agosti i dati del reale si traspongono nella poesia di Sereni in una «*figura senza figura*» che emerge nella fase della 'rappresentazione' del sogno, attraverso una vera e propria stilistica e grammatica (secondo spostamenti, condensazioni, sostituzioni) che tende a manifestare un contenuto latente, e cioè il pensiero del sogno, ma solo come occultato in un punto cieco o ombelico del sogno, in un «oggetto minimo che, proprio per la sua insignificanza, può farsi sostitutivo del gorgo (o della frana) del sentimento» (p. 40).

² Vedi soprattutto, dal punto d'arrivo di *Stella variabile*, «l'orrore di quel vuoto» in *A Parma con A. B.* e «il colore del vuoto» vero colore del reale in *Autostrada della Cisa*.

³ Con riferimento ultimo, anche in senso cronologico, quella Luino che sta dietro la Luino diurna, «paese segreto [...] patria notturna variegata proteiforme dei sogni, dove si scompongono e ricompongono gli accadimenti diurni. [...] Ai margini del paese visibile». V. Sereni, *Dovuto a Montale*, 1983, in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, il Saggiatore, 1983.

⁴ G. Lonardi, *Di certe assenze in Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni* cit., pp. 106-18. Lonardi ha poi riproposto l'intervento, con qualche variazione, come introduzione a V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, BUR, 1990, pp. 5-25.

⁵ Così l'epigrafe voluta da Sereni per l'edizione Garzanti 1981: «La natura che alletta e dissuade. La bellezza onnipresente e imprevedibile. Il mondo degli uomini che si propone al giudizio e si sottrae, e mai passa in giudicato. "La vita fluttuante e mutevole" (Montaigne)». Secondo Maria Teresa Sereni il poeta avrebbe voluto mantenere le parole di Montaigne e sostituire le proprie con la definizione, tratta da F. Flora, *Astronomia nautica*, Milano, Hoepli, 1964, p. 122, sul mutare della «grandezza visuale apparente» delle stelle dette variabili; notizia riportata in V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 655.

⁶ Idea che evoca quella chariana della *parole en archipel* e implica un legame semantico e fonetico tra ciò che emerge. Vedi G. Orelli, *Un accertamento su Char e Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di poeti, Milano, Scheiwiller, 1992, pp. 65-79, riferimento a p. 67.

⁷ V. Sereni, *Materie prime*, «La Rotonda. Almanacco Luinese», Luino, Francesco Nastro Editore, 1980, n. 3, pp. 33-38; poi in *Negli anni di Luino, 1979-1981*, in *Immediati dintorni primi e secondi cit.*, pp. 133-38; infine col titolo primitivo in *un paese segreto. Luino nelle prose di Vittorio Sereni e nelle fotografie di Carlo Meazza*, Germignaga (VA), Francesco Nastro Editore, 2008, pp. 33-42.

⁸ Situazione iniziale che evoca facilmente quella della celebre poesia di Antonio Machado *A un olmo seco*, dai *Campos de Castilla* (1912); dal tronco del vecchio albero fioriscono a primavera alcune verdi foglie, che spiccano sulla corteccia bianchiccia ricoperta da un muschio giallino («amarillento»). In qualche modo simile il gioco dei colori (dei quali uno indicato da un termine con sonorità per Sereni assai interessanti, vicine a quelle, di cui diremo, dell'*amaranto* e dell'*amaro*), ma evidenti anche le differenze: in Machado da un olmo già morto rinasce miracolosamente la vita, ed è primavera.

⁹ Secondo l'autore, l'olmo sarebbe stato effettivamente presente in riva al fiume Magra. Riferendosi alle foglie rosee che sembrano petali: «C'è questo aspetto esteticamente affascinante, e in realtà l'albero sta morendo» (intervista di Anna Del Bo Boffino *Il terzo occhio del poeta*, «Amica», 28 settembre 1982, p. 156); ma la poesia, elaborata tra '75 e '76 e pubblicata per la prima volta in *I poeti a Montale*, Genova, Bozzi, 1976, quasi contemporaneamente alla pubblicazione nella prima edizione di *Stella variabile* (Verona, Cento Amici del Libro 1979, in realtà primavera 1980) viene inserita nel luglio del 1980 nelle pagine finali del *Sabato tedesco*, ambientato a Francoforte, poco dopo che l'io narrante ha detto «ed ecco la gente camminare più svelta, sembra correre tutta allegra a un imbarco». Del resto, l'immagine della gente di una città che scende al fiume e delle luci che pullulano dalla riva opposta si adatta certo di più ad una grande città come Francoforte. V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Piacenza, Il Saggiatore, 1980, pp. 85-87. L'ambientazione a Bocca di Magra viene insieme confortata e parzialmente contraddetta dal romanzo *I cavallini di Tarquinia* di Marguerite Duras, 1953: il posto è quello, ma l'albero malato è un platano. M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953; ed. italiana *I cavallini di Tarquinia*, Torino, Einaudi, 1958. Una delle tante sovrapposizioni o spostamenti di cui il testo vive.

¹⁰ Definizione contenuta nella lettura complessiva del testo, puntuale e rigorosa, condotta da A. Girardi, *Rileggendo «La malattia dell'olmo»*, in Id., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010. Ne teniamo ovviamente conto, ma la grande massa di nessi intertestuali coinvolti nel testo sereniano impedisce di esplicitare volta per volta il riferimento alla lettura di Girardi, se non per discuterne particolari aspetti. Il libro presenta un altro saggio sull'autore, *Ancora sulla lingua di Sereni: dialoghi e personificazioni*, pp. 193-208.

¹¹ Per Foucault «Il soggetto del sogno, o la prima persona onirica, è il sogno stesso, è il sogno tutto intero. Nel sogno, tutto dice "io"», così come nel nostro testo l'atomo-spino della memoria è una *funzione o attitudine dell'io* percepita in un paesaggio onirico. L. Binswanger, *Sogno ed esistenza*, con una *Introduzione* di M. Foucault, Milano, SE, 1993. Il testo di Foucault risale al 1954. Con diverse specificazioni, questo varrà anche per l'olmo e l'ombra, come vedremo.

¹² Vedi questi e altri termini di confronto nell'edizione commentata di V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di G. Fioroni, Varese, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013, p. 11.

¹³ Vedi anche il «padule d'astro inabissato» delle *Stanze*, nelle *Occasioni*.

¹⁴ O di luce e cenere. Vedi per esempio il «grumo di cenere e luce» che condensandosi in figura umana rifrange da piante e rovine fermentanti al sole nel racconto *Ventisei*, immagine citata da Laura Barile e identificata come analoga alle «toppe di inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce» della *Spiaggia*. V. Sereni, *Ventisei*, Roma, Edizioni dell'Aldina, 1970, ora in Id., *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 190-202, citazione a p. 201. L. Barile, *Gli alberi e la metamorfosi nella poesia di Vittorio Sereni*, «Lettere italiane», 3, 1993, pp. 376-97; poi rimaneggiato in Ead., *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, cap. I, *Le piante e la fonte del pianto*, pp. 13-39, citazione a p. 52.

¹⁵ Vedi nota 9.

¹⁶ Corsivi nostri.

¹⁷ Nella poesia *Situazione*, negli *Strumenti umani*. Ma l'autore in un'intervista del 1982 già qui citata, appena dopo aver parlato delle stelle cosiddette variabili: «Su questo tema della variabilità, della contraddizione, delle cose come ti appaiono e del loro rovescio, si è formato tutto il libro»; intervista ad Anna Del Bo Boffino, *Il terzo occhio del poeta*, cit.

¹⁸ 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. Quanto diremo qui sulle presenze virgiliane nella *Malattia dell'olmo* è in massima parte una sintesi o rielaborazione di quel saggio.

¹⁹ Il Magra è «questo Acheronte», *Un posto di vacanza* II, 37.

²⁰ Di per sé il fatto che un poeta parli di foglie che cadono in autunno non prova certo la presenza di un rapporto intertestuale diretto con Dante piuttosto che con Virgilio, o con Omero o Leopardi piuttosto che con Pascoli, ma semplicemente il suo collocarsi, consapevole o meno, entro un *topos* plurimillenario. Nel nostro caso non si tratta però di questo. Elementi del lessico e la 'scena' nel suo complesso paiono modellarsi da una parte, come dicono le pagine del *Sabato tedesco*, sull'affollarsi delle anime verso l'Acheronte di *Inf.* III (e ciò motiva il riferimento alla similitudine dantesca delle foglie), dall'altra in modo assai più esteso, come stiamo per vedere, sulla discesa di Enea nell'Ade nel VI libro dell'*Eneide*, incrociata con una pluralità di altre fonti virgiliane o con queste assimilabili e 'facenti sistema'. Vedremo poi anche quanto (e con quale sistematicità anche nel suo caso) Dante riemergerà, più che per il cadere delle foglie, per lo *scoccare* dell'atomo e per la triplice apparizione a fianco dell'io narrante.

²¹ C. Gaiardoni, «La memoria: / non si sfama mai». *Gli oggetti, la poesia, la presenza di Dante in alcune scritture contemporanee*, tesi di laurea specialistica, anno accademico 2007-2008, Università degli Studi di Verona, relatore G. Lonardi.

²² L. Castiglioni, *Elementi della poesia di Virgilio*, Milano, Hoepli, 1930; L. Castiglioni, *Le 'Georgiche' di Virgilio*, «Rendiconti del R. Istituto Lombardo», 66, 1933, pp. 505-29; L. Castiglioni, *Lezioni intorno alle Georgiche di Virgilio*, Milano, Marzorati, 1947, edite come sintesi dei suoi corsi universitari; infine L. Castiglioni, *Il libro terzo dell' 'Eneide'*, «Studi virgiliani», 2, 1931, pp. 21-39, su uno dei libri dell'*Eneide* che può aver pesato di più per Sereni.

²³ V. Sereni, *Interpretazione virgiliana*, «La Gazzetta di Parma», 10 luglio 1952, p. 3; quindi in «Letterature moderne», III, 6, novembre-dicembre 1952, pp. 729-31; poi col titolo *Modo sit dum grata voluntas*, in *Scritti in onore di Caterina Vassalini*, raccolti da L. Barbese, Verona, Fiorini, 1974, pp. 459-66; col titolo primitivo in *Testimonianze su Virgilio*, Como, Dominioni Editore, Collana Bonsai, sezione prosa, n. 3, 1982, pp. 51-58; infine col titolo *Per una traduzione virgiliana in Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 117-22. Dell'importanza dello scritto sul *Culex* e dei passi del testo latino in vario modo implicati nell'opera di Sereni abbiamo scritto in Bragaja, «Il colore del vuoto». *Sereni lettore di Virgilio* cit.

²⁴ C. Vassalini, a cura di, *Appendice virgiliana. La zanzara*, Firenze, Fussi-Sansoni, 1951.

²⁵ Dalla lettera a P.V. Mengaldo del 28 aprile 1976 che accompagnava il fascicolo di fotocopie e dattiloscritti primo ordinamento di *Stella variabile*: «quel *proterva* detto della memoria [...] proprio non mi persuade. Vuol dire: accanita, rapace, inesorabile, crudele, implacabile, ladra, puttana. Il latino *saeva* direbbe tutto, o quasi». Il che se non altro dice qualcosa sul fatto che Sereni pensasse il termine in latino.

²⁶ P. Valéry, «*Eupalinos*», preceduto da «*L'Anima e la Danza*» e seguito dal «*Dialogo dell'albero*», introduzione di E. Paci, traduzione di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1947, ora in Id., *Tre dialoghi*, Torino, Einaudi, 1990.

²⁷ Dolce e amaro: ritroveremo più avanti questa coppia oppositiva.

²⁸ Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni* cit., citazione a p. 36.

²⁹ Nello scenario arcano e arcadico della poesia di Giuseppe Ungaretti *L'isola*, da *Sentimento del tempo*, lo sguardo del soggetto in terza persona dapprima «una larva (languiva / e rifioriva) vide», percependola poi come «*ninfa*» che «dormiva / ritta abbracciata a un *olmo*» (corsivi nostri). Ma si pensi anche agli sposi guerrieri della *Gerusalemme liberata* Odoardo e Gildippe, che uccisi insieme dal Soldano cadono stringendosi avvinghiati come olmo e vite (XX, 99-100).

³⁰ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, p. 29.

³¹ Direzione verticale, nei due versi di percorrenza. Nella *Malattia dell'olmo*, apparentemente, domina nella parte finale il cadere, mentre la gente che muove verso il fiume e lo stesso «atomo

ronzante» paiono coinvolti in un movimento orizzontale; ma trascuriamo così la presenza invocata della «stella variabile».

³² V. Alfieri, *Saul* IV, 4, 231-233, parla Achimelec: «Dov'è la casa di Saùl? Nell'onda / fondata ei l'ha; già già crolla; già cade; / già in cener torna: è nulla già», in un contesto in cui Saul lamenta la propria debolezza senile («il cadente mio braccio», v. 244). Nella scena terza dell'Atto V il re in stato di allucinazione si rivolge all'«*Ombra* adirata e tremenda» di Samuele, si prostra ai suoi piedi e chiede alla terra d'inghiottirlo. Nella tragedia è la casa regnante a cadere, ma appunto il cadere identifica con tale «casa» lo stesso Saul. In *Progresso*, penultimo testo di *Stella variabile*, è «intera una città» a farsi «bronco di fiamma ora / smottante giù nella sua cenere». Vedi *infra* n. 70.

³³ Riporta l'esempio dell'ischio anche L. Castiglioni, *Lezioni intorno alle Georgiche di Virgilio* cit.

³⁴ Per Agosti la «figura senza figura» emerge dall'«ombelico del sogno» come da una «zona cieca, sottratta al dire, la quale non è altro che condizione della sua stessa verità: zona che è presente in tutti i testi di Sereni, *direttamente o per via di rimandi intertestuali*» (corsivi nostri); figura incerta ed enigmatica, la cui semantica si costituisce dunque per omissione e ricostruendo lo spessore e la pluralità delle voci presenti nel testo, e che per il critico è ad esempio visibile nell'«amaranto, / luce di stelle spente» del *Posto di vacanza*. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni* cit., in *La poesia di Vittorio Sereni* cit..

³⁵ Sereni, *Materie prime* cit..

³⁶ Abbiamo visto, grazie a Montale e al *Diario d'Algeria*, di quale venatura polemica si carichi l'immagine.

³⁷ Ora in G. Pascoli, *Poesie*, 4 voll., vol. 2 *Primi poemetti. Nuovi poemetti*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2008. Un cromatismo simile a quello che ora vedremo nel *Vischio*, per quanto più semplice e univocamente positivo oltre che collocato in uno scenario primaverile, è riscontrabile nel Pascoli di *Foglie morte*, nei *Canti di Castelvechio*, dove a *sognare* è una quercia (v. 7) e i colori sono spartiti tra il «roseo pescò» (v. 13) e i «gialli ugnoli» che si affacciano in ogni cocco (vv. 25-26), come affermano le foglie morte personificate. G. Pascoli, *Canti di Castelvechio*, edizione critica in 2 voll. a cura di N. Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

³⁸ «Essa [la gioia] appare infine come “stella variabile”, in un'espressione che inserita di straforo nella poesia *La malattia dell'olmo*, ma divenuta 'paradisiaco' titolo di un'intera opera, sembra pienamente autoaffermarsi e riassumersi in ogni sua potenzialità, solo che si tenga presente quale e quanta varietà di situazioni stellari siano in essa indicate, aspettate, annunciate», A. Zanzotto, *Per Vittorio Sereni*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, in *Scritti sulla letteratura*, volume secondo, Milano, Mondadori, 2001, pp. 50-53. Si veda anche quanto scrive Fabio Pusterla nell'introdurre la riedizione di *Stella variabile*: nel «disegno sfuggente, luminoso eppure inafferrabile» dell'ultimo libro di Sereni, ecco cosa si avverte «Sopra ogni cosa, dietro ogni cosa: il pulsare discontinuo della *stella variabile*», con la sua «luce antichissima ed enigmatica»; V. Sereni, *Stella variabile*, Torino, prefazione di F. Pusterla, Einaudi, 2010, pp. v-ix.

³⁹ V. Sereni, *Esperienza della poesia*, 1947, in Id., *Immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 25. Corsivi nostri.

⁴⁰ V. Sereni, *Appunti del traduttore*, pp. 221-29, in R. Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di V. Sereni, col saggio di J. Starobinski *René Char e la definizione del poema*, pp. 9-28, Milano, Mondadori, 1974. Corsivo nostro.

⁴¹ V. Sereni, *Prefazione* a R. Char, *Fogli d'Ipnos*, Torino, Einaudi, 1968; poi col titolo *I Feuilletts d'Hypnos*, in V. Sereni, *Lecture preliminari*, con una *Postilla* dell'autore, Padova, Liviana, 1973, pp. 97-113. Corsivi nostri.

⁴² Dalla già citata definizione delle stelle dette variabili perché mutano nel tempo la loro «grandezza visuale apparente» (una variabilità tutta a *parte subiecti*).

⁴³ «quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell'infinità delle morti!». Così nel diario *La Verba*, Presso Campigno (26 settembre), D. Campana, *Canti offici*, con il commento di F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985.

⁴⁴ Un altro fiore, assai simile all'amaranto per sonorità, è l'*amaryllis* ('splendente', come la ninfa amata da Titiro in Virgilio) o *hyppastrum* ('stella del cavaliere'), fiore di vari colori con prevalenza del rosso (ricordavamo *A un olmo seco* di Machado e il muschio «amarillento» e cioè giallino che lo ricopre). I due fiori – i due nomi – avrebbero in comune dunque una tensione

ossimorica, tra l'amara apparenza di suono e un nascosto senso di duraturo splendore. Quanto all'amaranto, ricordiamo solo che con il blu fu presente sulle mostrine della Divisione Pistoia del tenente Sereni; e che «nell'alone amaranto» di Niccolò in *Stella variabile* è avvertibile l'assenza dell'amico scomparso.

⁴⁵ Nella IX delle *Elegie duinesi* di Rilke, vv. 27-31, si svolge il paragone tra le *stelle* «besser unsäglich», 'meglio indicibili' dei nostri oscuri sentimenti, e la *genziana gialla e blu* che il viandante porta, come una parola conquistata, dalla cresta del monte. Stelle che attraversano le *Elegie duinesi*, meno presenti delle figure degli Angeli, ma talora *invocate* e con evidenza crescente: in III 10 l'apostrofe «Ihr Sterne», alle stelle da cui proviene lo struggersi e lo sguardo d'amore; in VII, 27-29, «die Sterne der Erde», 'le stelle della Terra' sapute «unendlich», 'infinite'; in X, 78-79 il volto umano è posto per sempre «auf die Waage der Sterne», 'sulla bilancia delle stelle', finché ai vv. 88-95 questa presenza si dilata a nuove stelle, «Die Sterne des Leidlands», 'le stelle del paese del dolore', nominate costellazione per costellazione, simbolo per simbolo.

⁴⁶ Diversamente in *Un posto di vacanza* II, 36-39: «Così lontane immotivate immobili / di là da questo acheronte / non provano nulla non chiamano me / né altri quelle luci».

⁴⁷ L. Scorrano, *Dantismo 'trasversale' di Sereni*, «L'Alighieri», n.s., XL, 14, luglio-dicembre 1999, pp. 41-76, riferimento alle pp. 54-55. Il processo è del tutto analogo a quello riscontrabile per il rapporto tra *Strada di Zenna* e *Ancora sulla strada di Zenna*, nel segno più di Virgilio che di Dante.

⁴⁸ *Aen.* IV, 2, Didone ferita «*volnus alit venis et caeco carpitur igni*», pur nella evidente distanza di contesti.

⁴⁹ Quanto ad es. al nesso di dolce e amaro, lo stesso «nome di radice amara» che è il già ricordato amaranto in *Un posto di vacanza* IV, 41, ripercuotendo alcune sonorità nei «*nomi rupestri* / di suono a volte *dolce* / di radice *aspra* / Valtravaglia Runo Dumenza Agra» di *Luino-Luvino*, in *Stella Variabile*, vv. 15-18, trova la propria radice in Petrarca, «sì dolce è del mio amaro la radice», *Ruf* 229, 14, citato in V. Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 9-27, risultato della conversazione tenuta alla biblioteca cantonale di Lugano nel 1974 e più volte rielaborata; ora in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996, citazione alla p. 135. In *Un posto di vacanza* II, 43 anche il motivo musicale «dolcetto con una punta di amaro» dello stormo di ragazze. Una tra le possibili radici antiche, Catullo LVIII, la dea Venere «*quae dulcem curis miscet amaritium*». Tra quelle moderne, le parole già ricordate di Titiro nel *Dialogo dell'Albero* di Valéry, secondo cui l'albero vive anche «del dolce, dell'amaro». Per il nesso amaro/amaranto vedi anche *supra* n. 44.

⁵⁰ Rovesciato da Dino Campana, in *Pampa*, in «atomo [...] assordante», come ricorda Girardi. Campana, *Canti officii* cit. Impossibile in ogni caso non notare la vicinanza morfolessicale e fonetica, quasi a ricalco, dei sintagmi.

⁵¹ Erede, dagli *Strumenti umani*, di altre movenze di dialogo, da *Appuntamento a ora insolita* («E già mi scioglio. "Non / arriverò a vederla"», vv. 15-16) e dal finale della *Spiaggia*, in chiusa del libro: «Non / dubitare», qui con simili problemi di aggregazioni metriche.

⁵² Non molte le altre inarcature del testo, ma significative e a formare una specie di catena semantica, aperte da *squamarsi, roseogialli, sempreverdi, si sfogli* (più lieve), *una* (per isolare, con effetto a sorpresa, *vita*), *scaccia*.

⁵³ *Gli squali*, dagli *Strumenti umani*, v. 8: «memoria che ancora hai desideri», personificata e ricordata nel gesto di scagliare una «punta» di freccia al cuore del poeta; *Un posto di vacanza* III, 19, «Fabbrica desideri la memoria»; nell'intervista rilasciata a Domenico Porzio, «Panorama», 22 marzo 1982, p. 121, la memoria «è in stretta connessione col desiderio e, per altro verso, con una particolare forma di presagio istantaneo che di un fatto vissuto fa, appunto, oggetto di memoria»: la memoria di desideri irrealizzati e continuamente, vanamente proiettati nel futuro. Vedi anche quanto detto *supra* sul *Vischio* di Pascoli.

⁵⁴ Come puro termine di confronto, due spezzoni metrici dall'Inno ad Afrodite di Saffo: «*lissomai se*» (ti invoco) al v. 2, all'orecchio italiano quinario tronco; «*pòtnia, thymon*» (signora, l'animo) il v. 4, all'orecchio italiano quadrisillabo piano.

⁵⁵ Dal medesimo testo di Saffo, a confronto col primo spezzone «*Vienmi vicino*»: «*èlthe moi kai nyn*» (vieni a me anche ora).

⁵⁶ Nell'edizione definitiva. Nella prima edizione del libro, Verona 1980 per i Cento Amici del

Libro, a seguire è *Notturmo*, con «la stellata / prateria delle tenebre», ricca, a vederne le varianti, di echi inferi e danteschi.

⁵⁷ V. Sereni, *Il ritorno*, in *Letture montaliane*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 189-95; poi in Id., *Un posto di vacanza e altre poesie*, a cura di Z. Birolli, con due scritti di L. Barile e Giorgio Orelli, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 49-56; infine in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, cit., pp. 147-53.

⁵⁸ Corsivi dell'autore.

⁵⁹ Già ricordavamo (par. *Distanze stellari*), in relazione colla funzione della stella, che per lo scriba di *Un posto di vacanza* IV, 19-20 «Passano [...] tutti assieme gli anni / e in un punto s'incendiano, che sono io». Lo scritto di Sereni è datato 1977. Il libro *La terra del rimorso* di Ernesto De Martino, indagine antropologica e simbolica sul tarantismo, esce nel 1961. Come possibilità ulteriore di comprensione del testo di Sereni (non di quello di Montale, non a giudicare dalle date), ecco alcuni brevi passaggi del libro. Innanzitutto, le parole di Leonardo da Vinci in epigrafe secondo le quali «Il morso della taranta mantiene l'omo nel suo proponimento, cioè quello che pensava quando fu morso», in una persistenza della memoria traumatica («Mi hai / tolto l'aculeo, non / il suo fuoco»); o, nel cap. I, la connessione, a causare la *caduta* ricorrente della persona posseduta, tra morso immaginato dell'animale (a volte rievocato pungendosi con le *spine* di un ramo, vedi foto 29 nelle pagine centrali) e «i "dardi" dei raggi solari»; dal cap. II, la «aggressione del passato cifrato» e il «sogno di rinnovamento totale, di erotismo e di fecondità» tipico della stagione estiva (p. 80), per cui il morso può tornare a *ri-mordere* nell'estate seguente (p. 83); l'attribuzione al ragno di nomi femminili (p. 82) e la danza della taranta tra identificazione e agonismo, in cui si «dialoga ad alta voce con il ragno»: in modo che «Il simbolo della taranta *presta figura all'informe*» (p. 83); i versi citati da un canto del '600 usato per i tarantati, tra cui «*Strali è lu ferru, chiai so li miei ardurì*», con la sua versione latina che recita «*Spicula est ferrum*» (p. 89); o la descrizione, ad opera del medico leccese Nicola Caputo, di una camera addobbata per il ballo «con *pampini di vite* e con *verdi fronde*» (p. 145), e il fatto che i tarantati, secondo altro erudito, si sentono trascinati «ad *aquam*, ad *fontes*, ad *ramum viridem*, ad *umbras*»; la taranta come «centro simbolico» di un «conflitto irrisolto» che non si può ricordare e si maschera in nevrosi (pp. 199 e 201). Ancora, l'esorcismo coreutico-musicale dell'*eros precluso* [...] da maggio ad agosto, in uno scenario arboreo e acquatico, all'*ombra* protettrice di *sempreverdi*, o in frutteti ravvivati da una fonte perenne» (p. 256). Infine, l'esempio di San Paolo che cade a terra colpito da una *luce lampeggiante* mentre una voce lo rimprovera di «recalcitrare davanti al *pungolo*». Certo nel testo di Sereni, ripetiamo, la musica è assente, e tra tutte le diramazioni intertestuali nessuna ci porta esattamente ad alcuna sonorità comparabile con quella della taranta, restandoci davvero solo quel ronzio breve e cupo. E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore, 1961, ultima edizione 2009, da cui citiamo. Nostri i corsivi delle citazioni.

⁶⁰ S. Ramat, *Montale*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, p. 998; ricordato da L. Favini, *Virgilio: ieri, oggi, domani*, «Maia. Rivista di letterature classiche», n.s., III, a. LVII, sett.-dic. 2005, pp. 505-41, il passo citato a p. 530.

⁶¹ Così descrive «la linea reale del suo discorso: traumatizzato di scarti, di iati, di sovrapposizioni e concrezioni che non 'dovrebbero' dar luogo a una continuità, ma che la raggiungono sul rovescio, al di sotto, nell'aggrovigliarsi delle radici delle singole espressioni»; ci pare molto interessante che la *radice*, aggrovigliandosi con altre, divenga *incrocio*, crocevia. A. Zanzotto, *Gli strumenti umani* (1967), in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario* cit., pp. 37-49.

⁶² E. Montale, *Strumenti umani*, in Id., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 329; poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 2749.

⁶³ Sereni, *Stella variabile* cit. (corsivi nostri).

⁶⁴ V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981 (corsivi nostri).

⁶⁵ Lonardi, *Di certe assenze in Sereni* cit., in *La poesia di Vittorio Sereni* cit.

⁶⁶ Girardi, *Rileggendo La malattia dell'olmo* cit., p. 222. Da notare che nelle quattro occorrenze lo *scoccare* è sempre quello della parola, ora dell'*auctor* in quanto poeta in gara coi classici (*Inf.* XXV 96), ora dell'*agens* coi suoi dubbi (*Purg.* XXV 17), ora delle parole di giustizia che provengono dal cuore (*Purg.* VI 130), ora – appunto in *Purg.* XXXI 16 – del «sì» inudibile con cui

Dante confessa a Beatrice la propria colpa, un sì paragonato all'asta o freccia che rompendosi la balestra tocca troppo debolmente il bersaglio.

⁶⁷ Da confrontare, oltre che coi colori del *Vischio* pascoliano e col virgiliano *ramus aureus*, anche con U. Foscolo, *Sepolcri* 125-126: «amaranti educavano e viole / su la funebre zolla», in un contesto, già citato, di ritualità funebre tra piante ed acque del tutto coerente col nostro, e con la presenza di fiori, gli *amaranti*, come segno di sopravvivenza nella memoria. Vedi *supra* nn. 44 e 49.

⁶⁸ Con l'effetto, in *Verano e solstizio*, di evocare la presenza di «tutte le Rome di ritorno / di alcune estati prima». Non possiamo però qui discutere (anche perché ci porterebbe, almeno in apparenza, lontano) il nesso, logico e figurale insieme, tra le presenze arboree e la metafora della radice, la stella e le immagini stellari ad essa connesse, il mitologema della città distrutta o perduta e riaffiorante secondo la dinamica vampa-cenere-vampa o per lampi. In conclusione del paragrafo centrato sui modelli latini, confrontavamo l'ombra quale espressione o proiezione dell'io con le ninfe di *Autostrada della Cisa*, prodotte dalla «recidiva speranza»: «recidiva» è ripetutamente nell'*Eneide* Troia stessa, due volte caduta (IV, 344 e VII, 322), e nel testo di Sereni la speranza evoca subito dopo nella pianura, dal «palpito di un lago», la pure distrutta Tenochtitlán. Vedi *supra* anche la n. 32 e la chiusa del par. *Una memoria onirica?*

⁶⁹ All'inizio meno visibile di altre, anche la figura del drago o serpe percorre tutti gli ultimi canti, fino a concretizzarsi: dal paragone con Argo nel XXIX, alla rima /dee : èe : fée/ all'inizio del XXXII (ritornante dai canti dei ladri-serpenti: *Inf.* XXIV 86-90 /faree:ree:èe/, *Inf.* XXVI 11-15 /dee:scalee:mee/) subito prima che la processione si volga, come una schiera sotto gli scudi si snoda prima di riuscire a «mutarsi» tutta (è il movimento di un grande serpente coperto di scaglie), nella selva vuota per colpa di colei che credette al serpente; a Dante che nel medesimo c. XXXII si addormenta come Argo al canto di Mercurio, fino al drago che spacca da sotto il carro «e come *vespa* che *ritragge l'ago*» se ne porta via una parte, lasciando spazio alle ultime, stupefacenti metamorfosi. Un drago-vespa (poi «serpente» in XXXIII 34), che incrocia la serie del pungere; ma, al di là di questo, non sembra esservi alcuna attinenza con *La malattia dell'olmo*, non fosse che per una traccia minima, lo «squamarsi» dell'albero. Che pare così assumere in sé ambigualmente quanto Dante tiene separato e opposto (ma si pensi alla schiera che *si muta...*).

⁷⁰ La puntura del pentimento è, evidentemente benché qui implicitamente, collegata alla *memoria* che Beatrice ha suscitato in Dante del suo passato traviamiento a confronto con l'assoluto valore della figura di lei. Corretto allora il confronto con la «puntura de la rimembranza» di *Purg.* XII 20 (ripercosso nel c. XIII, vv. 54-55, «punto / per compassion»), oltre che, come già rilevato da D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 29, con l'espressione «rimasi di tanta tristizia punto» contenuta in *Conv.* II, XII, 1 e riferita però al dolore per la morte di Beatrice, cosa che l'autrice non rileva. Ricordiamo che il «punge» della *Malattia dell'olmo* deriva da una serie iniziata in Sereni entro *Frontiera*, in *Settembre*, e connessa all'*amaro*: «Già l'òlea fragrante nei giardini / d'amarezza ci punge». L'òlea, pianta ben presente sulle rive luinesi e con fiori dal profumo dolceamaro, si accompagna per Sereni al «ricordo della Luino di fine estate» (V. Sereni, *Luino*, «Weekend. La Rivista del tempo libero», a. IX, n. 60, maggio 1981, pp. 25-34; ora in *Un paese segreto. Luino nelle prose di Vittorio Sereni e nelle fotografie di Carlo Meazza* cit., pp. 47-69, cit. p. 61), il medesimo trapasso stagionale del nostro testo. Chiaro che a pungere non è un profumo (o un insetto) ma un sentimento. Vedi, per l'amaro, *supra* nn. 44, 49, 67.

⁷¹ E ricordiamo «la mia gioia» che appare accanto al soggetto in *Appuntamento ad ora insolita*, negli *Strumenti umani*, di cui si dà una *triplice* definizione («la forma l'immagine il sembiante») e che «si porta come una ferita»; in *Anni dopo*, «amore m'è accanto e amicizia. / [...] / Dunque ti prego non voltarti amore / e tu resta e difendici amicizia», iterando le personificazioni tra v. 4 e vv. 11-12.

⁷² Paolo in *Ep. Cor.* 2, 12, 7 dice di aver pregato invano *per tre volte* il Signore di togliergli la *spina nella carne*. Vedi *supra* n. 59.

⁷³ Vogliamo ricordare anche la mortale *caduta* di Elpenore nell'*Odissea*, il sensuale Elpenore protagonista poi del «*Tordo*» di Seferis da noi altrove discusso (L. Bragaja, *Nomi «di radice amara»: Sereni tra antichi e moderni*, tesi di Dottorato in Letteratura e Filologia, XXIII ciclo, Università degli Studi di Verona, in corso di pubblicazione) per importanti punti di contatto con la poesia di Sereni, l'Elpenore che muore *per una caduta* e accede alla tenebra proprio per la sua sensualità

e che, all'inizio della parte III del "Tordo", come in un passaggio di testimone della pulsione erotica, offre a chi vive la verga di Circe, che «darà fiore in aliene mani» (corsivi nostri). Immagine così distante dai «petali di fiori sconosciuti» della *Malattia dell'olmo*? Sereni conia, nella sua lettura di Seferis, l'idea della «quota Elpenore», la quota della consapevolezza imperfetta e parziale. V. Sereni, *Giorgio Seferis*, prefazione a *Giorgio Seferis*, Milano, Club degli Editori, 1971; poi «Il Verri», 38, febbraio 1972; infine in Sereni, *Lecture preliminari* cit., pp. 115-35. La morte di Elpenore è narrata da Odisseo in Omero, *Odissea* X, 552-560; l'incontro nell'Ade avviene in XI, 51-80. In G. Seferis, *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Milano, Mondadori, 1963, note al "Tordo" alle pp. 328-33. Il poemetto "Il Tordo" rientra poi in Id., *Le opere. Poesia e prosa*, Milano, Mondadori, 1971; ora in *Poeti greci del Novecento*, Milano, Mondadori, 2010.

⁷⁴ In Sereni si presentano spesso congiunte una fonte di energia che investe o coinvolge il poeta e una superficie riflettente vetrina o al vetro paragonata: «e un vetro in corsa di là dalla deriva / raggio sopravento l'ultimo enigma estivo», *Un posto di vacanza* IV, 17-18; «e un'ardesia propaghi il colore dell'estate», *Altro compleanno*, ultimo verso e ultimo testo di *Stella variabile*.

⁷⁵ Così dantesco, dall'inizio della *Commedia* («si volge a l'acqua perigliosa e guata, / [...] / si volse a retro a rimirar lo passo», *Inf.* I 24-26), e così quasi programmaticamente sereniano, da *Inverno*, prima poesia di *Frontiera* («ma se ti volgi e guardi», v. 1; «poi che ti volgi / e guardi», vv. 8-9), in evidente connessione proprio con quel luogo dantesco, già richiamata *supra* (par. *Il testo. Intertestualità moderna...*) per il parallelismo variato in anafora che apre la *Malattia dell'olmo* («Se ti importa» v. 1, «Ma più importa» v. 7). Il che indirettamente conferma, per via di intertestualità interna all'autore, la matrice anche dantesca (e infera) del testo di *Stella variabile*. Ne parliamo in Bragaja *Nomi «di radice amara»: Sereni tra antichi e moderni* cit. Il riferimento dantesco per *Inverno* è tra quelli citati in Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria* cit., p. 11. Con *La malattia dell'olmo* un cerchio – uno dei tanti cerchi e ritorni della poesia di Sereni – pare chiudersi, come spesso accade negli ultimi testi di *Stella variabile*.

⁷⁶ Girardi, *Rileggendo La malattia dell'olmo* cit., pp. 218, 221.

⁷⁷ Char, *Fogli d'Ipnos* cit., f. 39. Vedi anche, tra i testi raccolti nel *Musicante di Saint-Merry* cit., *Il Mancino* (da *Ritorno Sopramonte*): la mano che «non ci evita il precipizio e la spina, il fuoco prematuro [...] ci toglie al duplicarsi dell'ombra» in un'ora di tramonto e di soglie, la «soglia d'agonia» che ricompare in apertura di *Traducevo Char*, sezione IV di *Stella variabile*.

⁷⁸ Cfr. nella *Vita Nova* il cuore fiammeggiante del poeta tenuto da Amore e di cui Beatrice si nutre. Dante Alighieri, *Vita Nova* 1. 15-17, in Dante, *Opere. Volume primo. Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011.

⁷⁹ Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni* cit., citazione a p. 91.

⁸⁰ Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie* cit.; anche *Tracé sur le gouffre* come poi *Dansons aux Baronnie* da noi qui di seguito citata rientrano in Sereni, *Il musicante di Saint-Merry* cit., pp. 78 e 84.

⁸¹ Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni* cit., citazione a p. 149.

⁸² Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* cit., in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura* cit., citazione a p. 145. Corsivo nostro.

⁸³ Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* cit., in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura* cit., citazione a p. 133. Corsivo nostro.

⁸⁴ Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* cit., in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura* cit., citazione a p. 139. Corsivo nostro.

⁸⁵ Lonardi, *Di certe assenze in Sereni* cit., in *La poesia di Vittorio Sereni* cit., p. 115.

⁸⁶ Lonardi, *Introduzione a Sereni, Il grande amico. Poesie 1935-198* cit., p. 20.

⁸⁷ J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi, 2009, p. 91.