

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XX, NUMERO 39, AUTUNNO 2020



PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELLI, MARCO CAPRIOTTI
SIMONETTA PENSA, CARLA PENSA, CLAUDIA RUSSO, SIMONETTA TEUCCI
MARIA RITA TRAINA, MARCO VILLA

Editing e stampa

PENSA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1593-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2020

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2020

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), MARCO VEGLIA (Università di Bologna), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito www.rivistaperleggere.it, sono inviati in formato elettronico all'indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l'articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l'articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l'autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l'articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all'autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l'elenco dei nomi, l'eventuale indice dei manoscritti citati, l'*abstract* dell'articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

Per i numeri 38 e 39 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Giovanni Bàrberi Squarotti, Francesco Bausi, Arnaldo Bruni, Andrea Campana, Ida Campeggiani, Carlo Caruso, Riccardo Castellana, Michel Cattaneo, Carla Chiummo, Stefano Dal Bianco, Carlo Delcorno, Carlo Di Alesio, Enrico Faini, Pierantonio Frare, Gianmarco Gaspari, Paolo Giovannetti, Marco Grimaldi, Fabio Magro, Donatella Martinelli, Antonio Montefusco, Simona Morando, Giuseppe Nicoletti, Giuseppe Polimemi, Lucinda Spera, Paolo Squillacioti, Giuseppe Traina, Carlo Varotti, Marco Veglia, Rodolfo Zucco.

SOMMARIO

- 7 ILARIA TUFANO
Il dittico cavalleresco: Nastagio e Federigo (Dec. V, 8 e 9)
Chivalry and nostalgia in the tales of Nastagio and Federigo (Decameron V, 8-9)
- 21 ALESSANDRO REGOSA
Strategie onomastiche nelle Lagrime di Giovan Battista Marino
Onomastic strategies in Giovan Battista Marino's Lagrime
- 45 FRANCESCA SANTUCCI
Giudici e l'invenzione dell'inizio. Genesi della poesia Quanto spera di campare Giovanni
Giudici and the origins of Quanto spero di campare Giovanni

INTORNO AL TESTO

- 79 PAOLO COLOMBO
L'enumerazione satirica nei Paralipomeni leopardiani
Satirical enumeration in Leopardi's Paralipomeni

DIALOGHI

- 99 DEMETRIO MARRA
The Wrath of God. Un esempio di intertestualità: l'asse Steinbeck-Bianciardi
The wrath of God: an example of Steinbeck's influence on Luciano Bianciardi

117 CARLO VAROTTI

Inquisitori, don Abbondi e Italiani: Sciascia e la Storia della colonna infame
Sciascia and the impact of Manzoni's Storia della colonna infame

137 MAURO BIGNAMINI

«Una microbiosfera di speranza». Presenze di Sereni nella poesia di Giovanni Raboni

Intertextuality and the influence of Vittorio Sereni in the poetry of Giovanni Raboni

CRONACHE

163 Jacopo Cecchi, *Rime*, a cura di Benedetta Aldinucci, Roma, Salerno Editrice (F. Ruggiero); *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, a cura di Marco Limongelli, Roma, Viella, 2019 (B. Aldinucci); Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura «Biblioteca Italiana Testi e Studi», 2019 (M. Incandela); Eugenio Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata da Ida Campeggiani e da Niccolò Scaffai, con scritti di Guido Mazzoni, Gianfranco Contini e Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2019 (S. Giusti)

177 INDICE DEI NOMI

185 INDICE DEI MANOSCRITTI

MAURO BIGNAMINI

*«Una microbiosfera di speranza»
Presenze di Sereni nella poesia di Giovanni Raboni*

*Intertextuality and the influence of Vittorio Sereni
in the poetry of Giovanni Raboni*

ABSTRACT

Il saggio si sofferma sul rapporto tra Giovanni Raboni e Vittorio Sereni, con particolare attenzione ai numerosi e diversificati episodi di contatto intertestuale, più o meno puntuali ed estesi. Due le direzioni del rapporto: la principale e più prevedibile procede da Sereni a Raboni; ma si possono ipotizzare anche casi in cui il vettore dei prestiti si inverte ed è piuttosto Sereni a misurarsi con la poesia dell'amico. Le convergenze, plurime per tipologia di materiali interessati, insistono di volta in volta su spie lessicali, calchi metrico-sintattici, o costellazioni di immagini. I prestiti da Sereni coagulano prevalentemente in campi tematici comuni ai due poeti, su tutti quello del colloquio con i trapassati. Proprio in questo ambito si può notare come il dialogo si risolva spesso in riprese che assumono uno statuto di citazioni differenziali: la parola di Sereni, cioè, nel nuovo contesto può subire un riorientamento di senso.

This essay focuses on the connections between Giovanni Raboni and Vittorio Sereni, with particular attention to the numerous instances of intertextuality. While it is principally Sereni whose presence manifests itself in the work of Raboni, instances of influence in the opposite direction are likewise apparent. The convergences, varying in nature depending on the materials involved, belie lexical affinities, metric-syntactic similarities or otherwise share a common repertoire of images. Sereni's influence favors the thematic areas that the two poets share, for example, that of the dialogue with the deceased. In this vein of analysis one can note how the dialogue often culminates in the use of refrains and contrasting quotations, allowing Sereni's presence to assume new meaning in its new context.

«Una microbiosfera di speranza»
Presenze di Sereni nella poesia di Giovanni Raboni

Non so se sia il caso di assegnare alla poesia compiti e responsabilità troppo ardui e pesanti circa il destino della nostra sopravvivenza; ma se qualcosa alla poesia possiamo e dobbiamo chiedere credo sia proprio questo, la capacità, la forza di capire la realtà, di farsi *capiente* nei suoi confronti, la capacità e la forza di accoglierla e *narrarla* senza farsene fagocitare, senza perdere la propria identità e la propria distanza [...]. Leggendo la poesia di Sereni – anche e soprattutto la poesia «milanese», la poesia metropolitana di Sereni, dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile* – a colpirci è proprio la fermezza, la grazia, l'infallibilità con cui essa riesce a restare altro da ciò che narra, con cui riesce a comunicarci il prodigio, il paradosso della salvezza nell'atto, nel momento stesso in cui ci informa di ogni dettaglio della dannazione. Qualsiasi cosa dica [...] la voce che evoca crea uno spazio di salvezza, uno spazio, un habitat, una microbiosfera di speranza; questa speranza è la speranza della forma, e la speranza della forma è l'unica forma di speranza che la poesia possa darci in tempi di non speranza e l'unica che effettivamente ci dà ogni volta che ancora e nonostante tutto riesce ad essere ciò che le appartiene e le tocca di essere¹.

Così Raboni in una testimonianza del 1991, a un anno dall'uscita della raccolta *Versi guerrieri e amorosi* (Einaudi, 1990), che inaugura la fase del sistematico ricorso agli istituti metrici della tradizione, con particolare riguardo al sonetto, sottoposto a libere e variate sollecitazioni interne. Ed eccoci subito al punto di interesse per il nostro discorso. Nelle parole appena riportate Raboni sembra trasferire sul lavoro dell'amico scomparso, quasi a volersi creare un precursore, un'intenzionalità e dei risultati apparentemente opposti a quelli sempre più dissonanti della piena maturità di Sereni: in cosa consiste allora, in Sereni, quella «speranza della forma» che Raboni andava trovando nel «convenzionale necessario»² della metrica? Una traccia è nella tempestiva recensione del 1982 a *Stella variabile*, dove il poeta-critico, pur ravvisando «la metrica dolcemente smottata, sgocciolata, la sintassi arresa al flusso disarticolante delle associazioni», ne segnalava tuttavia, a compenso, «lo scatto limpido e come orgoglioso della 'tournure' sintattica sinuosa e splendente, la preziosa esattezza, la miniatura d'araldico o fiammingo nitore»³. Un'altra zona di resistenza al negativo si dava, secondo Raboni, sul piano dei contenuti, dove, rispetto al distacco smagato del «vivere al cinque per cento» di Montale, «l'immagine dell'appuntamento mancato, dell'amaro ritardo [...] è la più eloquente riprova del fatto che Sereni non si vuole, non si chiama fuori dalla vita; che ne avverte il fluire, lo sfrecciare a volte impredicabile, il coagulare troppe volte impreveduto»⁴. Anche nel più giovane compagno di strada l'*incipit* di un sonetto di *Ogni terzo pensiero*

esibisce uno squillante «Niente può rovinarmela la festa del mattino» o in forma di *correctio*, da *Quare tristis*: «Stanco della vita io? Non scherziamo. / Ma se me la mangio con gli occhi, ancora». Fin qui, però, non si va oltre generiche consonanze d'atmosfera, più suggestive che stringenti.

In un'intervista del '97 *l'imprinting* ricevuto da Sereni era dichiarato, come sempre, senza reticenze:

Il rapporto con Sereni da un certo momento in poi è diventato di amicizia molto intensa. Faccio fatica a distinguere quello che Sereni mi ha dato come poeta e quello che mi ha dato come persona. Non c'è stato un tempo in cui Sereni ha agito su di me influenzando quello che avrei fatto: c'è stata una sorta di simbiosi. Quello che Sereni andava facendo mi sembrava quello che io avrei dovuto fare: una coincidenza assoluta. Man mano che venivo a conoscere le poesie che sarebbero confluite negli *Strumenti umani*, sentivo che mi precedeva di un passo: erano cose che anch'io andavo facendo, ma lui le faceva con maggiore lucidità. È stato un lavoro che ha accompagnato la mia poesia in modo capillare. Sereni ha colto, interpretato, dato forma a un bisogno generale, il bisogno, com'è stato detto, di fare entrare la prosa dentro la poesia, di allargare lo spazio dell'istituzione poetica⁵.

Due considerazioni preliminari. Primo: sul versante più strettamente intertestuale, i debiti con Sereni, specie dagli *Strumenti umani*, erano stati precocemente rilevati da Mengaldo, che nel profilo dedicato a Raboni nei *Poeti italiani del Novecento* (1978), fondato a quell'altezza solo sul dittico delle *Case della Vetra* (1966) e di *Cadenza d'inganno* (1975), isolava tre canali di penetrazione: «situazioni» (*La discussione sul ponte*, in *Le case della Vetra* e *Un sogno*); «forme del giudizio o autogiudizio» (il nesso tra la chiusa della *Pietà ingiusta*, sulla memoria del passato nazista: «Non si vede più niente. Se non – per un incauto / pensiero, per quel momento di pietà – quella mano / quel mozzicone di mano sulla parete», e quella della sezione *Dopo*, in *Cadenza d'inganno*, sull'omicidio Calabresi: «Disegnato col gesso come era / sul marciapiedi il mondo si cancella. / Mi vedo perdere colpi, avere pietà / del questore giustiziato, del carabiniere in salita»); «moduli stilistici come certi attacchi pseudoconversativi» (i due lacerti di discorso diretto in francese della *Pietà ingiusta* e di *Racconto d'inverno*, ancora in *Cadenza d'inganno*)⁶. Secondo: il rapporto Sereni-Raboni parrebbe talvolta configurarsi come una partita doppia, con scambi reciproci scalati nel tempo. Rileggiamo, per cominciare, *Altro compleanno*:

A fine luglio quando
da sotto le pergole di un bar di San Siro
tra cancellate e fornicati si intravede
un qualche spicchio dello stadio assolato
quando trasecola il gran catino vuoto
a specchio del tempo sperperato e pare
che proprio lì venga a morire un anno

e non si sa che altro un altro anno prepari
 passiamola questa soglia una volta di più
 sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
 e un'ardesia propaghi il colore dell'estate⁷.

Il testo, scritto nel 1980, dopo un'anticipazione sulla «Nuova Antologia» del 1981 occupa la posizione di congedo nella stampa Garzanti di *Stella variabile*⁸ e costituisce, secondo una prassi collaudata in Sereni, la variazione sul tema della lirica di *Frontiera Compleanno*:

Un altro ponte
 sotto il passo m'incurvi
 ove a bandiere e culmini di case
 sospeso il tuo fiato,
 città grave.
 Ancora al sonno
 canti di uccelli sento
 lontanissimi unirsi
 e del pallido verde
 mi rinnovi il tempo,
 d'una donna agli sguardi serena
 mi ritorni memoria,
 amara estate.
 Ma dove t'apri
 e tra l'erba orme di carri
 e piazze e strade in polvere spaési
 senso d'acque mi spiri
 e di ridenti vetri una calma.
 Maturità di foglie, arco di lago
 altro evo mi spieghi lucente,
 in una strada senza vento inoltri
 la giovinezza che non trova scampo.

Proprio con la lirica di *Frontiera* si misurava, fin dalla sintomatica ripresa del titolo, l'esordiente Raboni in *Compleanno*, pubblicata nel 1963 sulla rivista «Questo e altro» – quindi ancora sotto il segno di Sereni – prima di confluire nelle *Case della Vetra*⁹:

Nella città vuota, assolata, proiezione
 dell'alba. L'orlo della luce
 che si flette, degrada. Per
 metà a mollo nell'ombra. Dalle gronde
 viene un fischio acutissimo, leggero, come
 se in un altro quartiere, oltre l'astruso
 cerchio del Vigorelli, nel rombo
 dell'aria condizionata
 nascesse ancora tuo figlio.

La parentela tra i due testi, secondo Rodolfo Zucco, è accreditata da «alcune presenze – l’ambientazione cittadina, il dato stagionale (si tratterà del figlio Lazzaro, nato il 24 agosto 1959), la registrazione di impressioni sonore – di cui andrà considerato, giusta l’ipotesi, il significato ironico»: al declinare della giovinezza subentra sì la replica di una nascita, ma turbata da presagi «oscuramente minacciosi» (lo spegnersi della luce nell’ombra, il «fischio acutissimo», il «rombo»)¹⁰. L’omaggio di Raboni, perché pur sempre di omaggio si tratta, neutralizza la rarefazione di stampo ermetico del modello con un contrappunto prosastico attivo nelle corrispondenze «bandiere e culmini di case» → «gronde»¹¹; «città grave» → «città vuota»; «canti d’uccelli» → «fischio acutissimo»; «altro evo mi spieghi lucente» → «L’orlo della luce che si flette / degrada»; e soprattutto «strada senza vento» → «rombo dell’aria condizionata»¹².

In *Altro compleanno* forse è Sereni a tenere conto del lavoro dell’amico. Innanzitutto *Altro compleanno* ha un’estensione di undici versi, solo un paio in più del testo di partenza ma Sereni ci mette del suo, accentuando il movimento espansivo della sintassi (come nella ansimante e fratturata *Quei tuoi pensieri*, di cui ci occuperemo a breve). Concordano anche l’ambientazione milanese, gli elementi del paesaggio urbano (il velodromo Vigorelli e lo stadio di S. Siro), la dilatazione dello spazio. Non mancano all’appello le incidenze testuali: l’immagine della «città vuota, assolata» si biforca in Sereni nei dettagli dello «stadio assolato» e del «catino vuoto»¹³, quest’ultimo con riformulazione del «cerchio del Vigorelli», con probabile recupero e messa a profitto dell’ambito figurale del sintagma raboniano «a mollo nell’ombra». Infine l’enunciato «e pare / che proprio lì venga a morire un anno» (Sereni) rinvia a «come / se in un altro quartiere [...] nascesse ancora tuo figlio» (Raboni), col conforto dello spiccante *enjambement*.

Vediamo ora l’altro testo liminare di *Stella variabile*, stampato per la prima volta nel 1972 in un’edizione d’arte con disegni del pittore Franco Francesc:

Quei tuoi pensieri di calamità

e catastrofe
 nella casa dove sei
 venuto a stare, già
 abitata
 dall’idea di essere qui per morirci
 venuto
 – e questi che ti sorridono amici
 questa volta sicuramente
 stai morendo lo sanno e perciò
 ti sorridono.

Il termine di confronto è una poesia di Raboni uscita una decina d’anni prima nella *plaque* di Lampugnani *Il catalogo è questo* (1961)¹⁴, poi nelle *Casa della Vetra*:

Una città come questa

*non è per viverci, in fondo: piuttosto
 si cammina vicino a certi muri,
 si passa in certi vicoli (non lontani
 dal luogo del supplizio) e parlando
 con la voce nel naso
 avidi, frettolosi si domanda: non è qui
 che buttavano i loro cartocci gli untori?*

Identica la costruzione del testo: una campata sintattica che incorpora anche il titolo «prototestuale», sfruttando una tipica innovazione novecentesca¹⁵. Nella comune atmosfera da incubo, l'enunciazione di Raboni è gelidamente impersonale («si cammina», «si passa», «si domanda»), al servizio di una allegoria civile che, in forme sghembe e allusive, trasmette un sentimento collettivo di minaccia, in una Milano livida e claustrofobica (il motivo manzoniano della peste e degli untori è una sigla, fin dal titolo, delle *Case della Vetra*). Sereni esaspera proprio questo effetto di chiusura senza scampo: abolita ogni coordinata esterna, le mura di casa diventano il prolungamento di un mondo psichico invaso dalla morte percepita come realtà in atto («sicuramente *stai morendo*»: in asse con il raboniano «non è per viverci»)¹⁶. Un risultato a cui cooperano la disarticolazione metrica e sintattica (tra le più spinte del libro) e le figure di iterazione («per morirci» / «*stai morendo*»). Ma l'ultima parola spetta a Raboni, in *Quare tristis* (1998):

Nella piazza? Sul corso? Chi lo sa,
 non io di certo, io che non so nemmeno
 quali esattamente sono le vene
 e quali le arterie *nella città*

dove m'ostino a vivere e se viene
 a travolgerci il suo sangue oppure a
 infiltrarsi, a disperdersi, se va
 verso i lebbrosari o verso le oscene

residenze dei satrapi il suo pus
 incolore. Comunque, non di più
 che d'una fine finiranno – e intanto

cosa t'importa dove ferma l'omnibus
 su cui siedono impettiti, uno accanto
 all'altro, i *moribondi* in tight e gibus.

La centralità di Milano e la denuncia politico-civile ci riportano alle *Case della Vetra*, con cui fra l'altro *Quare tristis* condivide gli echi manzoniani (espli-

citi almeno nel poemetto finale). Anche l'*enjambement* interstrofico ai vv. 4-5 del sonetto riproduce la continuità tra titolo e *incipit* nel componimento del '61. La lezione di Sereni, oltre a manifestarsi nelle tangenze che ho marcato col corsivo, coinvolge l'assetto testuale e la linea del discorso: ne sono spia gli insi-
stiti *enjambements* e l'isolamento sintattico degli ultimi versi, introdotti dal trat-
tino separativo e preceduti da un riferimento alla morte imminente («Comunque, non più / d'una fine finiranno – e intanto / cosa»; e in Sereni: «dall'idea di essere qui per morirci / venuto / – e questi che ti sorridono amici»).

Un ultimo campione, sempre da *Stella variabile*. Il celebre esordio di *Autostrada della Cisa* – «Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuovia in me mio padre / con malagrazia fu calato giù» – ricorda quello del *Cotto e il vivo*, dalle *Casa della Vetra*: «Dopo dieci anni tirarli su / [...] Questo mese / il campo 49, dov'era sepolto mio padre»¹⁷. Lo stesso ipotesto sereniano è convocato in un sonetto di *Quare tristis*, che allude, nel blocco centrale, all'anniversario della morte del padre di Patrizia Valduga:

Niente sarà mai vero come è
vero questo venticinque dicembre
millenovecentonovantatré
con il suo tranquillo traffico d'ombre

per corsie e sale e camerate ingombre
di vuoto e il fiume dei ricordi che
rompe gli argini in silenzio. È *in novembre*,
lo so, vuoi che non lo sappia? Per te

che si semina dolore, il più forte,
il più contro la vita – ma se viene
solo ora al suo complemento di morte

e di lì a un'altra nascita conviene
far festa qui, bruciare qui le scorte
di incenso e febbre al turno delle pene.

Qui è riconoscibile la densissima chiusa di *Autostrada della Cisa*: «Ancora non lo sai / [...] / non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?»; e ad irrobustire il contatto interviene anche la distribuzione inarcata della coppia di predicati «il più forte, / il più contro la vita».

L'influenza di Sereni si fa sentire anche ai margini, in contesti a tutta prima insospettabili. Proviamo a ripercorrere in quest'ottica, dalla *Recherche*, l'episodio memorabile della telefonata di Marcel alla nonna malata nei *Guermantes*¹⁸. Ecco la versione di Raboni (sempre miei i corsivi):

Quando arrivai all'ufficio postale, la nonna mi aveva già chiamato; entrai nella cabina, la linea era occupata, a parlare era qualcuno il quale, evidentemente, ignorava che non ci fosse nessuno a rispondergli, giacché, quando portai all'orecchio il ricevitore, quel pezzo di legno si mise a sbraitare come Pulcinella; io lo feci tacere, come al teatro dei burattini, rimettendolo al suo posto, ma, proprio come Pulcinella, non appena tornavo a prenderlo ricominciava il suo sproloquio. Come estrema, disperata risorsa finii, riagganciando definitivamente il *ricevitore*, col soffocare le convulsioni di quel troncone sonoro, che *blaterò* fino all'ultimo secondo [...] poi parlai, e dopo qualche istante di silenzio mi giunse all'improvviso quella *voce* che a torto credevo di conoscere perfettamente¹⁹.

Raboni rende con «blaterò» la forma «jacassa» (era «sbraitò» nella traduzione di Mario Bonfantini per Einaudi). Impossibile non pensare alla voce che «blatera» a senso unico da un apparecchio telefonico nella *Spiaggia*, tanto più che nel brano proustiano l'emissione di voce dal ricevitore, insieme prossima e lontanissima, acquista nella fantasia del Narratore lo statuto di «anticipation d'une séparation éternelle». In particolare il suono impalpabile delle parole della nonna, separato dal corpo di lei, ha l'effetto di un presagio funebre («mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte»). Perciò la scelta traduttiva, alludendo proprio a quel componimento di Sereni, ne fa emergere, giocando di sponda, quasi in un sottile e implicito esercizio di lettura, il palinsesto proustiano, convalidato anche dal «Parleranno» della chiusa della *Spiaggia*, che potrebbe sottintendere, volgendo la supplica in profezia, l'accorato «“Parle-moi”» di Marcel, rivolto alla nonna assente.

In un intervento del 2003 Raboni riconosceva in Sereni «la percezione della prossimità di chi non c'è più, di chi è scomparso; c'è la persistenza, appunto, di un *esserci* dei morti», una condizione liminare che include «anche *i* non ancora nati, *quelli* che devono ancora vivere, che devono ancora comparire»²⁰. Ma la comunione di vivi e morti, e prima ancora la fede nella reversibilità del tempo, perlomeno stimolata dalla consuetudine con Proust, è anche un tenace *Leitmotiv* della poesia di Raboni. Se dunque il colloquio con le ombre costituisce una sorta di arcitema, condiviso con Sereni, non sorprende che *La spiaggia* eserciti un'influenza protratta e disseminata. Particolarmente produttivo è il motivo del telefono come veicolo di comunicazione con i defunti, con almeno un paio di riprese nell'ultima produzione. La prima, generica, è in un sonetto di *Quare tristis*:

Più la gente che c'era se ne va
o si nasconde e meno avrebbe senso
lasciarla da vivo questa città
senza vita. Sì, ogni tanto ci penso,

immagino un altro cielo, un incenso
meno acre ma chi me lo ridà
l'altare, il parlottare, l'immenso
silenzioso brusio di chi non ha

casa che nel mio ricordo? Per quanti
siano i vivi che amo non saranno
mai tanti come loro, gli sfrattati

dal tempo, i clandestini, gli abbonati
fuori elenco a telefoni che hanno
numeri di cinque cifre soltanto.

La dichiarazione ai vv. 3-4 è quasi una palinodia di *Una città come questa*, mentre la chiusa, riprendendo almeno lo spunto tematico d'avvio della *Spiaggia*, ne offre una resa 'in diminuendo': non *i morti* ma i propri affetti scomparsi continuano ad abitare la «casa» del ricordo, e lo stesso «parlottare» dei defunti nella memoria, al v. 7, pesa molto meno dell'oracolare «parleranno»²¹. Altrove l'interlocutore è un individuo empirico, con una precisa identità anagrafica, come in *Mi sembra di vivere sottovuoto...*, tratto dal postumo *Ultimi versi* (2006). In una cornice onirica, che anche in Raboni è il luogo dell'appuntamento con i trapassati, il soggetto dell'enunciazione – ma potremmo tranquillamente assegnargli nome e cognome del poeta – immagina una telefonata con l'amico Paolo Volponi, negli anni bui del ventennio berlusconiano:

Mi sembra di vivere sottovuoto
in una strana terra di nessuno
[...]
Paolo, mi sogno a volte di dirgli
credendolo di colpo
all'altro capo di un filo, è finita,
nessuna battaglia da vincere
e neanche da combattere
con qualche promessa d'onore
in questo infrequentabile millennio,
moriremo tutti, come temevi,
berlusconiani... Ma di là
mi risponde un silenzio sanguinoso,
un lieve, solenne pulsare
soavemente percussivo
d'ali o di acque o di fronde così simile,
m'accoglierò più tardi,
a quello delle sue psicomachie,
dei suoi ritmi francescani, frenetici²².

L'operazione di riuso ancora l'ispirazione civile ai dati immediati della cronaca, mentre nella *Spiaggia* la spinta utopica, solo uno dei possibili piani di lettura, non esauriva le potenzialità di una comunicazione ambigua e polisemica. Perché allora Sereni? Forse per accentuare, nella distanza, l'impoverimento del presente e dell'«infrequentabile» nuovo millennio²³? Il legame testuale, di conseguenza, comporta un indebolimento del messaggio che sigillava *Gli strumenti umani*: alle tessere «è finita» e «moriremo tutti» corrispondono, nella *Spiaggia*, «sono andati via tutti» e «non torneranno più», e, dopo la sigla comune del «Ma» avversativo, al profetico «parleranno» del testo sereniano fa da controcanto, questa volta al presente, il passo parallelo «mi risponde un silenzio sanguinoso», in cui la rabbia impotente certifica una sconfitta storica («nessuna battaglia da vincere / e neanche da combattere»).

Dunque il dialogo con *La spiaggia* – e a largo raggio con Sereni – tende a un abbassamento prosastico che, senza ignorare gli spunti di grana 'metafisica', li dissimula sacrificando le pur ammirate escursioni stilistiche del modello. Forse possiamo azzardare anche una prova *e contrario*, rovesciando la direzione dei prestiti. Consideriamo la giovanile *Quadratura*:

Se è di questo che parliamo, e se è così
 che continuano a vivere – nei morsi
 d'ossido della lamiera, o come muffa
 lambendo le bottiglie –
 hai ragione: si sprecano dei soldi. Ma sul conto dei morti
 si tramandano ancora altre notizie:
 come se rimanessero vicini
 ai loro corpi, incerti, diffidando
 di una provvisoria corruzione,
 aspettando segnali... E allora vedi
 che i conti tornerebbero, più in là.

Anticipata sul «verri» nel 1960, è accolta senza varianti nell'*Insalubrità dell'aria* e in *Cadenza d'inganno* apre la sezione *Parti di Requiem*, dedicata alla scomparsa della madre. Piergiorgio Bellocchio, recensendo *Cadenza d'inganno* (1975), rilevava, con particolare riguardo proprio alla *suite* compresa in *Parti di requiem*, che «per non essere complice della realtà il poeta adotta un'ottica mortuaria»²⁴: in altre parole i defunti assumono la qualità di «oggetti desueti», provvisoriamente sottratti al dispositivo di rimozione che li ha confinati nel ghetto dell'arcaico e dell'improduttivo. Lo stesso Sereni, nella prefazione a *Il più freddo anno di grazia* (1978), rifacendosi anche a Bellocchio, lasciava trasparire affinità e differenze con il proprio lavoro:

Dicevamo «la morte», «i morti» e pensavamo alla vita. Ornavamo di questo pensiero la nostra esistenza. Insomma guardavamo alla morte da parte dei vivi. Raboni la guarda dalla parte dei morti, si è addentrato in questa dimensione reale a cogliere non «la poesia

della morte” ma il laido della morte; e l’osceno della vecchiaia invece dell’irreale, bugiarda, vacuamente consolatoria, “poesia della vecchiaia”. Sappiamo tutti che nella vita c’è un punto a partire dal quale l’idea della morte diventa reale, quello in cui si sa con certezza, in concreto, in tutta la propria persona, che immancabilmente, ineluttabilmente, moriremo. In Raboni questa certezza è ben presente, visibilmente implicita ogni volta che tocca questo tema²⁵.

Veniamo ora alla questione che ci riguarda: Sereni può aver tratto qualche spunto, magari per un dialogo correttivo, dalla poesia del giovane Raboni? Comune alla *Spiaggia* è senz’altro, nella conclusione di *Quadratura*, il «registro ipotetico e proiettato nel futuro» (Magro)²⁶ e, su scala generale, l’intera ossatura del discorso, che a un movimento di segno negativo oppone, nel verso centrale, non a caso il più lungo, un cambio di rotta segnalato dal «Ma» avversativo, secondo una tecnica nota ai lettori di Sereni²⁷. In Raboni però prevale l’*understatement*, col ricorso al campo figurale del profitto domestico – il ‘far tornare i conti’, in risalto nel titolo e nell’*explicit* – e con un fraseggiare dimesso e conversativo che tiene a bada un’obiezione fuori testo («hai ragione» etc.; forse il ‘tu’ è la madre stessa, come nella successiva *I creditori*, dove torna, già nel titolo, la metafora economica). Già l’iniziale «se è di questo che parliamo / se è così che continuano a vivere», che in Raboni accenna a una sopravvivenza parassitaria e residuale, acquista ben altra risonanza nell’epigrafico «parleranno» della *Spiaggia*; i «morsi d’ossido della lamiera» e la «muffa», correlativi oggettivi del corpo in disfacimento, sono forse richiamati, nella *Spiaggia*, dalla dittologia «calce o cenere» (ma trasfigurate in «movimento e luce»); la comparativa ipotetica «come se rimanessero vicini / ai loro corpi [...] / aspettando segnali», che attinge all’immaginario cristiano di una resurrezione comunque incerta e di là da venire, lascia il posto alla traccia sospesa ed enigmatica dei «Segnali / di loro che partiti non erano affatto?». E infine la sentenziosità lapidaria della *correctio* in «I morti non è quel che di giorno / in giorno va sprecato» nobilita lo stereotipo da contabilità casalinga borghese o piccolo borghese – «si sprecano dei soldi» – prediletto da Raboni. A ‘far tornare i conti’ basterebbe una promessa di resurrezione, l’incontro con le ombre in un luogo e in un tempo altri. È un tema, questo, trascurato dal laico Sereni²⁸ e invece molto caro a Raboni, che lo affronta con ritorni insistiti solo a partire dai libri degli anni novanta, e sempre in sedi di rilievo: alla fine di *Ogni terzo pensiero (Cerco qualche volta di immaginare...)*²⁹ e all’inizio di *Quare tristis (Tanto difficile da immaginare, / davvero, il paradiso?)*³⁰, con una precisa volontà di connessione, poi di nuovo alla fine di *Quare tristis (Dopo la vita cosa?, terz’ultimo componimento)*³¹ e di *Barlumi di storia (Si farà una gran fatica...)*. E in sede di congedo del postumo *Ultimi versi*:

Li rivedrò, mi rivedranno loro
 forse già si rivedono
 dove la ghiaia s’apre a mezzaluna
 e nell’ora del viavai e delle rondini

si possono tenere d'occhio
 le circonvoluzioni della gioia
 sperando che arrivi, sperando
 che non arrivi, che per sempre
 stia lontana di quel tanto, lei sì,
 nel suo non fermarsi, immortale
 – ma a quale età l'un l'altro, assomigliando
 a quale delle immagini che il tempo
 ha impresso via via di ciascuno
 nella memoria di ciascuno?
 Eccolo, il thriller dell'eternità...

Potremmo ritenere, con Mengaldo, l'«attesa utopica» su cui sporge *La Spiaggia* l'equivalente di «una sorta di resurrezione»³², l'adempirsi di un tempo apocalittico in grado di restituire la parola ai senza voce. Raboni, invece, concepisce l'altrove come lo spazio e il tempo in cui restaurare una comunità di affetti, finalmente radunati in un passato che non passa mai, non più memoria ma eterno presente³³. In *Li rivedrò, mi rivedranno...* affiora anche la parola insegna «gioia», che, in *Appuntamento ad ora insolita*, era associata ad un futuro, la «città socialista», che maturerà troppo tardi: «E pensi / alla città socialista? / [...] / Non / arriverò a vederla»³⁴. Diversamente in Raboni la gioia prefigura, oltre il tempo storico, il ricongiungimento con le anime dei trapassati («li rivedrò [...] le circonvoluzioni della gioia / sperando che arrivi»)³⁵. In questa stessa chiave Raboni riformula lo stato di «attesa» scolpito nella chiusa – «E qui ti aspetto» – di *Via Scarlatti*, a cui risponderebbe, all'altro estremo del macrotesto di *Strumenti umani*, il rintocco profetico della *Spiaggia*. Rileggiamo un sonetto di *Ogni terzo pensiero* (1993):

Preghiere per i morti – tutta qui
 la mia fede? So solo che ogni sera,
 così rispondo, aguzzo la mia povera
 vista nel buio per scoprire chi

più m'aspetta, chi mi fa cenno di
 là d'una asciutta e tersa primavera
 del '40 e del '41 all'austera
 ombra dei platani e se e come io lì

potrò col mio corpo risorgere, ombra
 protettiva e tremante fra le care
 tre ombre così intente a conversare

che né l'erbaccia che il giardino ingombra
 né la luce ormai presta a declinare
 fa per loro le dalie meno chiare.

Il «colloquio» dell'io protagonista di *Via Scarlatti* con un interlocutore assente (ma non defunto), «volutamente indeterminato e polivalente» (Isella-Martignoni)³⁶, è ricondotto da Raboni all'orbita delle «preghiere per i morti», rivolte a tre ombre familiari, tra cui il padre scomparso. Tutto l'ipotesto subisce un riorientamento che permette una lettura coerente dei diversi, più o meno esposti, luoghi paralleli: «il sole a primavera» (*Via Scarlatti*, v. 7) → «asciutta e tersa primavera / del '40 e del '41»; «Oltre anche più s'abbuia, / è cenere e fumo la via» (v. 9) → «aguzzo la mia povera / vista nel buio»; «i volti i volti *non so* dire» (v. 10) → «*so solo* che ogni sera, / aguzzo la mia povera / vista nel buio per scoprire chi / più m'aspetta»; «ombra e più ombra di fatica e d'ira» (v. 11) → «ombra [...] fra le care tre ombre». E soprattutto lo stato di attesa in Raboni appartiene ai morti, esautorando il soggetto-locutore che si accontenta di intercettare deboli «cenni» sprigionati da un altrove – non più «qui», come in Sereni, ma «di là» (e avrà pur contato qualcosa la 'passività' dell'io proustiano, su cui ha insistito, in pagine bellissime e fondamentali, Giacomo Debenedetti). Ancora in *Ultimi versi*, nel lungo componimento intitolato *La piazza*, passato e futuro si mescolano nella prediletta ambientazione onirica³⁷. Il testo si sviluppa in due movimenti; nel primo, più esteso, appaiono i familiari defunti, il secondo è interamente dedicato al 'passaggio per via' di una figura femminile ancora adolescente, senz'altro la compagna Patrizia Valduga, conosciuta nella realtà solo più tardi (una sorta di paradossale 'passato del futuro'). Ci interessa in particolare l'inesco della descrizione: «Oppure ecco di colpo le tue gambe / meravigliose sui primi tacchi alti / della tua adolescenza», ricordo dello «scatto di tacchi adolescenti», il verso di *Via Scarlatti* che aveva lasciato insoddisfatto Saba³⁸.

Altrove il sentimento di attesa transita sul soggetto, in un futuro di comunione ritrovata con le care ombre: «Poi lo vorrò per me quello che voglio / per quei cari – un'infinita, quieta / attesa della quiete» (da *Quare tristis*, vv. 1-3), una prospettiva che smentisce l'approdo delusivo di *Strada di Zenna* («Voi morti non ci date mai pace»). Ha ragione allora Enrico Testa: in Sereni la presenza-assenza dei morti si risolve molto spesso in un «pedinamento angoscioso», in cui «l'io è messo in crisi da voci in assedio o sottilmente pervicaci o messaggere di precarie verità»³⁹. Il che accade senza scampo quando l'ombra prende la parola e si rivolge al soggetto provocandolo o rimproverandolo, come nel trittico, dagli *Strumenti umani*, *Ancora sulla strada di Creva*, *Intervista a un suicida* e *Il muro*⁴⁰. Diversamente in Raboni i morti non parlano mai: piuttosto «bisbigliano», «sussurrano» o «parlottano», oppure rimangono silenziosi e per nulla disponibili a scambi dialettici. Il silenzio dei morti si deve alla sorda indifferenza dei vivi («Allora / non sono i morti a star lontani: noi non li sentiamo, non crediamo in fondo / a questa lunga comunione, e loro / diventano fantasmi», *Rapporti difficili*, in *L'insalubrità dell'aria*), oppure a un provvidenziale ritiro («voi soli potreste, a onore // d'un altro vero, dirci, amate teste, / torsi venerati, e non dite / mai! Perché sia intera la libertà / del nostro arbitrio», *O cari infinitamente spariti*, vv. 8-12, in *Quare tristis*). Unica eccezione, se ho visto

bene, è la poesia d'apertura di *Barlumi di storia, Smettila, hai capito? di immaginarci*, un monologo dei genitori defunti che, sulla falsariga del padre di Sereni nel *Muro*, rimproverano al figlio l'ostinato rifiuto di accettare il distacco e lasciarli morire – nell'accezione, cara a De Martino, del «lasciar morire i morti in noi». In questo caso il quadro si complica, perché la cifra narcisistica del legame con le ombre familiari emerge piuttosto da uno stimolo montaliano. In *A questo punto*, da *Diario del '71*, Clizia dichiara esaurita la sua missione salvifica in una rampogna rivolta al poeta-destinatario, che d'ora in poi dovrà cavarsela da solo: «A questo punto smetti / dice l'ombra. [...] / [...] T'ho ingannato / ma ora ti dico a questo punto smetti. / Il tuo peggio e il tuo meglio non t'appartengono / e per quello che avrai puoi fare a meno / di un'ombra. A questo punto / guarda con i tuoi occhi e anche senz'occhi»; e andrà notato che proprio a questi versi del *Diario* Raboni attribuiva una «medianica grandezza» nella recensione alla raccolta pubblicata su «Paragone» nel 1974⁴¹. Il Montale prediletto da Raboni è però, come noto, quello compreso tra *Ossi* e *Bufera*, magari filtrato dalla mediazione di Sereni. Prendiamo per intenderci *Sogno infaticabilmente da un po'*, in testa alla sezione *Altri sonetti* di *Ogni terzo pensiero*. Ai vv. 8 e ss. si legge: «Forse ha più ritegno / del vero, rifletto, la verità; o // invece nel deperibile ardore / della ritrovata solarità / d'ogni veggenza si sbarazza il cuore // per farsi non dico intrepido / ma a altri bisogni indurante, all'orrore / della luce che crepita e si sfa». I rimanti «si sfa : solarità» sono un'esibita insegna montaliana, dalla chiusa dei *Limoni*⁴². Vero, ma c'è dell'altro. L'implicazione sereniana coinvolge il segmento finale di *Viaggio di andata e ritorno*, da *Strumenti umani*: «O fuoco che ora tu sei / dileguante, o ceneri confuse / di campagna, che annotta e si sfa, / o strido che sgretola l'aria / e insieme divide il mio cuore». Sono imparentate, entro un'espansione relativa, le coppie in punta di verso «che crepita e si sfa» (Raboni) e «che annotta e si sfa» (Sereni), in entrambi i casi precedute dalla combinazione di participio presente, isolato dalla pausa interpuntiva, e sintagma genitivale inarcato: «dileguante, o ceneri confuse / di campagna» (Sereni) e «indurante, all'orrore / della luce» (Raboni). Da non trascurare anche l'ipotesi che il «deperibile ardore» di Raboni debba qualcosa al «fuoco dileguante» di Sereni. La ripresa, più o meno scoperta, da Sereni viene riacclimatata in un altro contesto ma la situazione esistenziale delle due poesie è affine, in bilico tra «l'eccezione e la regola» (Isella-Martignoni)⁴³. Se infatti la poesia di Sereni constata lo svanire di un momentaneo stato di grazia (la corsa spensierata fuori città in compagnia di una donna), in Raboni l'occasione è data dal ricordo di un ricovero in ospedale e da un'oscillazione tra stati di coscienza: il sogno, che lascia intravedere un senso ultimo, forse un 'altrove' inferrabile (riecco lo stato di grazia intermittente, che qui coincide col «deperibile ardore d'ogni veggenza») e il risveglio, che impone un ritorno alla vita e ai suoi quotidiani orrori⁴⁴.

Altri riscontri emergono se, all'interno del macrotema del dialogo in assenza con i trapassati, ritagliamo singoli nuclei pertinenti. La traccia più produttiva,

una costante di Sereni, è offerta dall'animazione degli elementi naturali: foglie, alberi, vento, luce⁴⁵. Prendiamo le mosse anche stavolta da un testo, un sonetto di *Quare tristis*:

Eroi dispersi, non più o non ancora
mio reggimento oltre il reticolato
della luce, con che povero fiato
mi chiamate, con quanta pena affiorano

dal vocìo del vento che le divora
o le ammuccia come foglie sul lato
dell'ombra le voci che ho tanto amato!
A questo, a queste spoglie fruscianti ora

si riduce dunque il cerimoniale
del verbo... E così sia. Non ho bisogno
di sentirvi, vi tocco come tocca

un cieco la schiena di un animale
fidato, come chi è sordo la bocca
del muto che lo ammonisce in un sogno.

La reticenza si conferma una stabile prerogativa dei trapassati, suggerita, in esordio e in chiusa, dal riferimento al «povero fiato» e, in forma di similitudine, dal figurante della «bocca del muto». Le possibili contiguità con Sereni si concentrano nella prima arcata sintattica e tematica, tutta in battere fino alla distensione riflessiva delle terzine⁴⁶: gli «eroi dispersi», cioè le ombre dei morti, presuppongono l'incipit dei *Ricongiunti* «Ti si era dato per disperso» (e la *Spiaggia* figurava in «Questo e altro» del 1963 con la dedica «a un amico disperso»). La metafora militare del «reticolato della luce» assimila da *Il male d'Africa* l'opposizione spaziale dentro *vs* fuori, ugualmente inserita in un'invocazione: «Portami tu notizie d'Algeria / – quasi grido a mia volta – di quanto / passò di noi fuori dal reticolato». In Raboni però la «situazione di prigionia» (Zucco) identifica un sentimento di perdita risarcito dal bisogno di restaurare una comunità di affetti, un desiderio condiviso, sembra di capire, dalle ombre dei trapassati che chiamano, sia pure con voce flebile, coloro che restano. A questo scopo Raboni accorda anche il repertorio figurativo della prosa di Sereni *Il male del reticolato*, datata 1946. Ne riporto solo un estratto, segnalando col corsivo i punti salienti:

Quest'uomo doveva essere tormentato dai ricordi [...]. Volti, figure, paesaggi del passato... pietà di sé e del proprio passato, delle ore e degli incontri che vogliono in qualche modo durare. [...]. Già: un male si è insinuato in questi versi. Lo chiamerò *male del reticolato*, seppure non sia il caso di ricorrere a un termine che vada o venga oltre o da oltre il filo spinato. [...]. Perché c'era tutto, del campo, lì dentro, e non solo il sospiro comune a tutti gli esuli: ma le ore della *luce*, il *vocìo che regolarmente accoglieva*

il formarsi repentino di una tromba d'aria nello stagnare del pomeriggio africano, i visi lunghi sui recipienti vuoti nei molti giorni di magro...

Al v. 8 del sonetto di *Quare tristis* invece l'animazione vegetale delle «spoglie fruscianti», ovvero le piante e gli spiriti dei defunti, incrocia un celebre episodio dantesco – l'accalcarsi delle anime sulla riva dell'Acheronte – con due probabili innesti da *Frontiera*: «Era questo l'augurio: camminare, / o fruscianti di passi nella sera, / nell'oscura tua folla che trascorre / all'ombra fedele dei morti» (*Paese*, vv. 1-4) e il «gemito che va tra le foglie» (*Strada di Zenna*, v. 33).

Resta da esaminare l'incidenza della tessera figurativa della luce. Il collegamento con il mondo dei morti, risaltato nella *Spiaggia* (le «toppe solari» «pronte a farsi movimento e luce»), coinvolge, in una variazione suggestiva, anche *Di passaggio*, sempre dagli *Strumenti umani*:

Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
non ancora oleandri dalla parte del mare.
Caldo ma poca voglia di bagnarsi.
Una luce mai vista.
Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
Sangue a chiazze sui prati,
ventilata domenica tirrena.
Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella vivida e ferma
nullità di un ricordo?

Il tema è scandito da un doppio movimento, descrittivo (i primi sette versi, in stile nominale) e riflessivo (le due interrogative di congedo). Potrebbe essersene ricordato Raboni in *Quare tristis*:

*Mai visto, da queste parti, un uguale
splendore:* tiene atrocemente duro
credendosi, si direbbe, immortale
il più lento e ostinato e ingordo e puro

degli equinozi. Vuoi sapere quale
veleno distilla per il futuro
la sua coda di luce? Eh no, non vale,
è vietato arrampicarsi sul muro

del presente – e a che scopo, poi, se dietro,
c'è solo altro presente. Sta' tranquillo,
non strapparti i capelli inutilmente,

povero Münchhausen, serba la mente
fragile e pura come un vetro ai mille
gonfiori impercettibili del vetro.

L'*incipit* nominale, solitamente poco usato da Raboni, contiene una spia intertestuale («una luce mai vista» e «Mai visto [...] splendore»), a cui va aggiunta l'analoga bipartizione dell'argomento innescata dall'interrogativa. D'altra parte la luce, con la sua fissità «purgatoriale» (Magro)⁴⁷ ribadita dall'immagine conclusiva (e iterata), pure diffusamente sereniana, del vetro, sembra inchiodare la visione a un presente accerchiante, revocando la possibilità stessa di un cammino progressivo della Storia («il veleno del futuro» coincide appunto con la ripetizione del presente).

Più aderente a Sereni è la costellazione che unisce i motivi della luce, del sogno e del ritorno dei morti. I tre ingredienti interagiscono nella prosa proemiale dei *Versi guerrieri e amorosi*: mentre il tempo scorre a ritroso, fino al giugno del 1940, Giulio Raboni, padre del poeta e unico personaggio dell'azione, sta rientrando a casa nel giorno della dichiarazione di guerra dell'Italia. La prosa è scandita in tre capoversi di lunghezza diseguale, con una connessione in esordio tra il primo e l'ultimo: «Per una ragione improvvisa la luce si è fatta bianca e fissa», e con ripresa a *climax*: «La luce è sempre più bianca e fissa»⁴⁸. Il finale, con un ingrandimento del dettaglio autorizzato dalla grammatica del sogno, introduce l'annuncio radiofonico: «In casa, nella penombra del cortile, una mano sta già toccando la manopola di bachelite della radio». Il particolare è tolto da *La poesia è una passione?*: «E la convulsa stretta perdurando / (che lei d'istinto addoppiava), / alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì / sulla manopola: / nella stanza / fu di colpo la gara, si frappose fra loro» (vv. 15-19). Anche il poemetto di Sereni fa scorrere a ritroso il nastro temporale, dal presente agli anni della seconda guerra mondiale; ma la radio trasmette la cronaca concitata di una competizione sportiva («e dunque anch'io posso ancora riprendermi, stravincere», ai vv. 33-34), ovvero l'allegoria di una riscossa vitalistica che in *Versi guerrieri e amorosi* è semmai affidata alla futura epifania del 'tu' femminile.

La tavola dei riscontri fornita sin qui, sicuramente incompleta, consente però di mettere in risalto almeno due direttrici: la tendenziale (e prevedibile) centralità degli *Strumenti umani*, il libro che incoraggia le giovani leve a un aggiornamento, peraltro già in atto, del codice lirico in chiave inclusiva e anti-sublime, e il consolidarsi dell'influenza di Sereni nelle sillogi cronologicamente avanzate. Occorre poi ricordare che dalle inedite di *A tanto caro sangue* il programmatico *parler de loin* delle *Case della Vetra* cede a una vena soggettiva disciplinata dal metro canonico e il ripiegamento autobiografico produce un'espansione del tema del colloquio con i trapassati, che è anche, come si è visto, il tramite privilegiato dei rapporti con Sereni. In particolare, nelle ultime due raccolte, in cui la confessione autobiografica rinuncia all'involucro protettivo della forma chiusa, è Sereni stesso a farsi personaggio-*umbra*, convocato da un 'io' sempre più scopertamente empirico. Proviamo a rileggere un testo di *Barlumi di storia*:

Della memoria di qualcuno
 degli amici più ammirati e più cari,
 Vittorio, Franco, Toti,
 mi hanno chiesto d'essere curatore
 o custode o garante o altro di simile.
 Non potevo dire di no.
 E così eccomi, io
 che ho sempre più paura degli impegni
 e sempre meno voglia di viaggiare,
 membro di centri e archivi e fondi sparsi
 un po' dappertutto e di uno,
 credo, persino presidente.
 Ma va bene così. Non me ne pento.
 Tanto sono sicuro
 che sono loro i custodi, loro
 a curarsi di me.

Il cerchio familiare degli amici scomparsi, Vittorio (Sereni), Franco (Fortini) e Toti (Scialoja), come altrove Paolo Volponi, sceneggia l'amaro finale di partita di una stagione politica e intellettuale (è la parabola involutiva ricostruita nella prosa *Sembra impossibile, ma c'è stato un momento*: la rivista laboratorio «Questo e altro», la morte di Kennedy, la caduta del Muro, l'egemonia del capitalismo globalizzato); e la disgregazione degli ultimi due libri varrà anche come precipitato di quella crisi⁴⁹. Inoltre l'essere insieme custodi e custoditi dalle «care anime» – non alternativa ma compresenza – nell'intercambiabilità della condizione di morto e vivo ripropone la logica del sogno e soprattutto, credo per la prima volta in Raboni, investe le ombre di una funzione mediatrice. La stessa funzione, tra funebre e onirica, era anche nelle *Custodi*, in *A tanto caro sangue* (1988)⁵⁰: il soggetto sprofonda in un inconscio-utero-oltretomba («Sceso tremando, con dolore») vigilato da «custodi del caldo, materne umide cagne» (come i cani dell'agghiacciante «erebo in una latteria» nella caproniana *Ad portam inferi*). La situazione in sé è poco congeniale a Sereni, che, per rifarci al giudizio di Mengaldo, «non era per nulla un poeta ctonio»⁵¹.

L'ultima apparizione di Sereni è in una poesia del postumo *Ultimi versi*. Segnalo col corsivo le tessere rilevanti:

Allo stadio andavamo presto,
 non volevamo perdere
 la partita prima della partita.
 In campo, uguali da confonderli
 a dei giocatori veri, i ragazzi
 delle squadre chiamate primavera.
 Guardarli era una pura meraviglia.
 Forse perché *correvano sul prato*
 con furibonda *leggerezza*

come se fosse, quello che facevano,
davvero un gioco – o forse
perché l'altra cosa, la vera,
doveva ancora cominciare,
era ancora tutta davanti a noi
con le sue *ombre* sanguinose,
con il suo cupo carico di gloria.

Sullo sfondo la prosa sereniana del '64, *Il fantasma nerazzurro*, e soprattutto, per i richiami testuali, la «chimerica corsa» dell'«ala» di *Rinascono la valentia e la grazia*: «O tu così leggera e rapida sui prati / ombra che si dilunga / nel tramonto tenace». E se lo sport in Sereni è notoriamente un segnacolo di resistenza e scatto vitale, in Raboni il gesto agonistico è sempre compromesso col presentimento della perdita (in *Interni clinica* Cattafi⁵², in *Vivi, io e te, per quanto?* il fratello) oppure, in *Allo stadio andavamo presto*, col ricordo di chi non è più con noi. Ma allora, nel testo appena citato di *Ultimi versi*, l'«altra cosa, la vera» (v. 12), cioè la 'partita' vera e futura, non sarà anche quella dell'incontro con i morti che *ora* ci precedono⁵³? A conferma, le due poesie che seguono e completano il libro – *La piazza* e *Li rivedrò...* – inscenano proprio l'eterno presente di quel 'dopo'.

NOTE

¹ G. Raboni, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni*, a cura di D. Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1992, pp. 41-49 (il brano cit. è a p. 49).

² La formula appartiene ad Andrea Zanzotto, che se ne serve nella recensione, fondamentale per tutto l'ultimo Raboni, a *Ogni terzo pensiero*. Cfr. *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, t. II *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, p. 373.

³ Ora in G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 179. E a proposito di pittura fiamminga, non andrà dimenticato che proprio in quel periodo «Nuovi argomenti» pubblicava l'anticipazione della suite *Le nozze*, ispirata ai Coniugi Arnolfini di Van Eyck, di lì a poco inclusa in *Nel grave sogno*, sempre del 1982. Cfr. la *Nota al testo* del «Meridiano» *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 1573.

⁴ *La poesia che si fa* cit., pp. 178-79. Per un bilancio complessivo su Raboni lettore di Sereni (e viceversa) cfr. M.A. Grignani, *Il «vischio di tenerezza» tra Raboni e Sereni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi. Firenze 20 ottobre 2005*, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 27-41.

⁵ Cfr. G. Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita del significato*, «Allegoria», 25 (1997), pp. 141-46 (la cit. è a p. 143).

⁶ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 986.

⁷ Per un'analisi millimetrica di questo testo cfr. L. Surdich, *Altro compleanno* di Vittorio Sereni, «Per Leggere», 12 (2007), pp. 23-68.

⁸ Le indicazioni sulla storia genetica ed evolutiva dei testi di Sereni si ricavano dagli apparati del «Meridiano» *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

⁹ Per le notizie sulla storia esterna dei testi ci si rifà sempre a Raboni, *L'opera poetica* cit.

¹⁰ Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1449.

¹¹ Il fischio delle gronde richiama le «tettoie sonanti» di *Temporale a Salsomaggiore*, attingendo a un contesto che integra anche il dato sensoriale del «rombo»: «Nel rombo che s'allontana / degli ultimi tuoni sorvolanti le case, / sorrido alla tua gente / sotto tettoie sonanti, in ascolto». La poesia di Sereni però è attraversata da una nota luttuosa che investe il 'tu' femminile («si spegne il tempo e anche tu sei morta», al v. 18).

¹² Il «rombo dell'aria condizionata» potrebbe rinviare, sempre negli *Strumenti umani*, ad *Anni dopo*, uscita su rivista nel 1959: «E quello, che fino a poco fa quasi implorava, / dall'abbuiato portico brusio / romba alle spalle ora, rompe dal mio passato» (vv. 5-7). Ci troviamo infatti all'interno di una stessa cornice tematica, quella, pur diversamente declinata, della memoria e del tempo reversibile: anche nel testo di Raboni l'esperienza del futuro coincide con la dimensione dell'«ancora». Interessanti a questo proposito, anche per la formazione del linguaggio di Raboni, le considerazioni linguistiche di Luca Lenzini: «Ad un esame sincronico, in effetti, spicca nei versi di Sereni una famiglia di termini acustici che hanno tutti più precedenti in Pascoli e si trovano anche, non raramente, nell'opera di Montale tra *Ossi e Occasioni*: come bisbiglio, brusio, lagno, latrato, murmure, ringhio, rombo, strido, trillo, tra i sostantivi» (*Il paesaggio e oltre. Osservazioni e domande su Pascoli in Sereni*, «Rivista pascoliana», 2 [1990], pp. 105-27; la cit. è a p. 111, in cui cfr. anche la n. 40 per una tavola delle occorrenze del lessema *rombo* in Pascoli, Montale e Sereni).

¹³ Ma, sempre nelle *Case della Vetra*, nella poesia *Città dall'alto*, Lucca è «dolce / come un catino» (vv. 8-9). Il testo appare per la prima volta nel 1963 sul fascicolo n. 4 di «Questo e altro», insieme a *Compleanno* e ad altri tre testi: *Il cotto e il vivo*, *Lezioni di economia politica*, *Simulato e dissimulato*, preceduti da una presentazione di Carlo Betocchi.

¹⁴ Una testimonianza dell'attenzione precoce di Sereni per il lavoro dell'amico è in una presentazione del 1975 a una mostra di Franco Francese. In un parallelo poetico con la Milano industriale dipinta da Francese Sereni citava *Dalla mia finestra*, da *Il catalogo è questo* (1961), chiosando: «a me pare che nel lavoro di Francese possano riconoscersi alcuni poeti a lui coevi o di poco posteriori, che hanno operato a Milano in questi anni su una matrice quasi sempre ingrata, non proprio remunerante, e che di questi anni finiranno con l'aver dato l'immagine pertinente e duratura». Cfr. *Da natura a emozione da emozione a natura*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 1204.

¹⁵ Cfr. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26 (del titolo «prototestuale» si discorre alle pp. 20-22).

¹⁶ Una «minaccia incombente, persino percepibile nel sorriso degli amici, persino agguattata nelle pareti domestiche». Cfr. C. Martignoni «*Stella variabile*»: *la linea metafisica della dissonanza*, «Poetiche», 3 (1999), p. 436 (ma si veda l'intera analisi della poesia alle pp. 434-36).

¹⁷ Solo il vettore del prestito, non il tema, cambia nella *Guerra*, da *A tanto caro sangue* (1986): «Ho gli anni di mio padre – ho le sue mani».

¹⁸ La scena, secondo Beckett, declasserebbe la *Voix humaine* di Cocteau a «banalità superflua»: cfr. S. Beckett, *Proust*, Milano, SE, 2004 [New York, 1931], p. 22. Ma l'attesa

al telefono, in letteratura, è generalmente associata, con una piega delusiva, all'attesa d'amore: cfr. E. Abignente, *L'amore appeso a un filo. Il topos dell'attesa al telefono*, «Strumenti critici», 2 (2013), pp. 233-53. Il topos è sfruttato anche da Sereni in un passo dell'*Opzione*: «e quando le telefono è giorno fatto da un po', il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei è evidentemente partita, da un pezzo il telefono suona a vuoto, ma non sulla camera vuota [...] Insomma io sto dentro una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante» (*La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 163). E da Raboni, nel terzo movimento degli *Scongiori vespertini*: «Nell'ombre dal telefono / pende una gelatina informe, un rettile / senza capo né coda. E con questo dovrei / raggiungere la voce del mio amore / lontano, lontano, nella parte boscosa / della città?»; ma ci troviamo pur sempre a costeggiare il tema funebre, trattandosi della malattia cardiaca del poeta e del ricordo della morte del padre.

¹⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. II *La parte dei Guermantes*, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1986, p. 158.

²⁰ G. Raboni, *Frontiere*, in *Una futile passione. Atti del convegno su Vittorio Sereni, Brescia 10-11 febbraio 2003*, Brescia, Grafo, 2003, p. 13-18 (la cit. è a p. 18).

²¹ Cfr. anche «il parlottio del niente», in chiusa del sonetto di *Quare tristis Ci sono stato, non so quando*.

²² A questo testo è affiancata la poesia *Allo stadio andavamo presto*, rivolta a un 'tu' non nominato ma senza dubbio riconoscibile in Sereni.

²³ Non dimentichiamoci che la poesia di Sereni era uscita su «Questo e altro» nel 1963, in una ben diversa stagione, ritratta in una prosa di *Barlumi di storia* insieme alle icone generazionali di Kennedy, Kruscev, Giovanni XXIII. Proprio ricordando l'esperienza di «Questo e altro» Raboni concludeva amaro: «Non so dire dei giovani, ma a me pare che non ci siano più queste cose». Cfr. C. Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni*, «Italianistica», 3 (2005), p. 131.

²⁴ *L'itinerario poetico di Raboni*, «Quaderni piacentini», XIV, 57 (novembre 1975), pp. 147-53. Qui si cita dall'antologia critica in appendice a Raboni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, p. 319.

²⁵ *A partire dal vissuto*, in Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1112.

²⁶ cfr. F. Magro, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova rivista di letteratura italiana», V, 2 (2002), p. 403. E sui rapporti con *La spiaggia* si veda Id., *Un luogo della verità umana*, Campanotto, Pasian di Prato, 2008, p. 335, n. 153.

²⁷ Cfr. S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «Studi novecenteschi», 57 (1999), pp. 157-84.

²⁸ Con rare e isolate eccezioni. Ad es. l'incipit di *Strada di Zenna* («Ci desteremo sul lago» etc.) o nella variazione sul tema dei *Ricongiunti*, negli *Strumenti umani* del '75.

²⁹ Vale la pena di fermarsi sui versi conclusivi: «è come se [...] stesse al cuore assaporare // l'infinito dolcissimo ritardo / del bene, e sentire l'Olonia e l'Ardo / per come si chiamano risuonare». Il potere evocativo dei toponimi, di derivazione proustiana, attrae anche Sereni: dagli *Strumenti umani*, si veda *A un compagno d'infanzia*: «Un'autostrada porterà un altro vento / tra questi nomi estatici: Creva / Germignaga Voldomino la / Trebedora – rivivranno con altro suono e senso / in una luce d'orgoglio...» (vv. 16-21). E da *Stella variabile* la chiusa di *Luino-Luvino*: «dei luoghi folti dei nomi rupestri / di suono a volte dolce / di radice aspra / Valtravaglia Runo Dumenza Agra».

³⁰ L'aggancio perlomeno tematico alla *Spiaggia* è attivato da due ingredienti testuali: il mare («festa mattutina [...] sul mare / di prima della diaspora», v. 7) e la parola dei morti («una lontana / voce, lontana e più vicina», vv. 9-10).

³¹ Il v. 7 – «ogni cosa riavrà il suo nome» – ‘corregge’ l'assunto di Niccolò: «Sospesa ogni ricerca / i nomi si ritirano dietro le cose» (vv. 21-22), ricomponendo la frattura. In questa poesia il nome dell'amico destinatario cristallizza in un «tu falsovero», cioè in una proiezione del desiderio (o del senso di colpa) di chi resta. È l'interpretazione di Fortini: *Lettura di Niccolò di Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. III, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 2167-75 (in partic. p. 2173). Tornando a Raboni, l'elisabettiano, da *Quare tristis*, *Più morti che vivi* è ancora più diretto: «Ascolto. Ascolto ancora. E via // via che ascolto fra orecchio e mente affiora / un'aggiunta impercettibile, come / da sempre, da prima del tempo un nome / dimenticato e ritrovato e se ora // non ci fossero più che i sostantivi / – i morti, i vivi, più i morti che i vivi». Qui la ripresa, spostata sulla prima persona, dell'*explicit* sereniano – «e ascoltami, come sai» – cede l'iniziativa al 'tu' o a un collettivo 'voi', con cui si attiva una comunicazione precaria ma almeno nelle intenzioni effettiva.

³² *Tempo e memoria in Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 59. Può aver influito su entrambi la lettura di Enzo Paci: «La gioia di Proust è la gioia di aver ritrovato il passato, ma il suo passato, si è visto, è l'esistenza, il regno dei morti o il regno di coloro che non sono ancora nati, di coloro che attendono l'arte per essere liberati dall'incantesimo che li imprigiona» (*L'uomo di Proust*, in *Esistenza e immagine*, Milano, Tarantola, 1947, p. 198). Segnalo che Raboni menziona esplicitamente il saggio di Paci in calce allo scritto proustiano *La riduzione nella Recherche*, apparso per la prima volta su «aut aut» nel 1959 (ora in *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di G. Raboni, Parma, MUP, 2015, pp. 11-29).

³³ Nel componimento finale di *Barlumi di storia* leggiamo fra l'altro: «davanti agli occhi non avremo / che la calma distesa del passato / da ripassare senza fretta / [...] / E tutto, anche le foglie che crescono / anche i figli che nascono, / tutto, finalmente, senza futuro». Un'anticipazione era già in *Quare tristis*: «Ospite, io, loro, o loro miei / nel giardino incantato da un crepuscolo / di fine estate? Non lo so, vorrei / tanto saperlo – subito, in articolo // vitae – e invece so solo che più niente / ci mancherà, che nessuna ferita / potrà più suppurare, che il presente / prima o poi ce la farà, avrà partita // vinta...» (c.vo mio).

³⁴ Sulla fenomenologia della «gioia» in Sereni bastino le parole di Zanzotto: «E la gioia può filtrare in un'improvvisa speranza di metamorfosi sociale, manifestarsi in sordina nel fervore tetro di una fabbrica; ma naturaliter, può ritrovare i suoi temi più incancellabili nell'amore, e forse in modo più mitico e dilatato, nell'amicizia sentita come particolarmente intrinseca alla gioventù» (*Per Vittorio Sereni*, in *Scritti sulla letteratura* cit., p. 53).

³⁵ Sempre nell'ultimo Raboni, il motivo emergeva anche in *Quare tristis*: «e poi quando s'infervora / il silenzio delle siepi contendere // ori carte e primiera ai non ancora / scomparsi, è questa ormai l'unica immagine / che riesco a farmi della gioia in bilico / sulla frana del sonno» (*La casa di campagna dove leggere*, vv. 4-8), in *Barlumi di storia*: «Non so, non capisco se avrei più gioia / scomparendo in voi, diventando voi / o tornandovi uguale a allora accanto» (vv. 1-3) e in *Ultimi versi*: «Ma pensare la gioia, almeno quello: / pensarla!» (*Mai davvero felice*, vv. 3-4). Le convergenze si fanno ravvicinate nel sonetto *Niente può rovinarmela...*, da *Ogni terzo pensiero*. L'argomento rivisita

quello sereniano. Sullo sfondo di un'alba cittadina è enunciato un programma d'intervento sul reale: «Niente può rovinarmela la festa / del mattino, quando il sole che dà / fiato alla sua raucedine ridesta / a dolori e crimini la città // che amo e nel cuore la felicità / d'esserle ancora complice. S'arresta / a questo confine la potestà / di numeri e fantasmi, qui la cresta // sbrindellata alza la vita e tace. / l'arcangelo del rimorso. È la luce / la mia morfina. Su, mi dico, datti // da fare, mostra di che sei capace, / ficca mani e naso dove riluce / come un tesoro l'ovvietà dei fatti» (il sonetto che precede, sempre di carattere civile, *Morendo, morti ricapitola uno*, si conclude con una denuncia dello strapotere del capitalismo globalizzato: «fra i due mostri del secolo se / uno è morto, l'altro ci fa morire»). Diversi i punti di contatto, più o meno dissimulati: «Niente può rovinarmela la festa del mattino» («La città – mi dico – dove l'ombra / quasi più deliziosa è della luce / come sfavilla tutta nuova al mattino...»); «tace / l'arcangelo del rimorso» (e in Sereni la voce che invece si fa sentire è «d'angelo avrei detto d'altri tempi», e si tratta di una voce interna, non di rimorso ma di «dileggio»); «Su, mi dico, datti / da fare» (e in Sereni: «La città – mi dico – dove l'ombra»). E alla serie semanticamente omogenea «luce» «sole» «splendide» «abbaglianti», disseminata in *Appuntamento ad ora insolita*, corrispondono, in Raboni, le tessere «sole» «luce» «riluce», ugualmente disposte lungo la dorsale del testo. Anche la similitudine della gioia che «si porta come una ferita / per le strade abbaglianti» (vv. 27-28) subisce un'interessante rilettura nel *Più freddo anno di grazia*: «I piedi che non abbiamo / [...] / ci portano un mattino / [...] / a nascondere gatti siberiani / nella pelliccia, socchiusa come una ferita». Il serbatoio comune è la plutarchea *Vita di Licurgo* col celebre aneddoto della volpe avvolta nel mantello del ladro spartano, che preferisce farsi dilaniare pur di non farsi sorprendere con l'animale rubato (cfr. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella. Con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, p. 142; al possibile omaggio di Raboni accenna anche P. Zublena, *La lingua del gelo. Il più freddo anno di grazia di Giovanni Raboni*, in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di A. Girardi, A. Soldani e A. Zangrandi, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 146). Il frammento di Raboni prende spunto da un'occasione precisa: durante il viaggio in URSS il poeta e Serena Vitale visitano un mercato in cui alcuni venditori nascondono sotto la pelliccia degli animali per farne commercio illecitamente. Il dato di partenza però è trasposto nel linguaggio del sogno, in un'atmosfera minacciosa di sospetto e repressione (si veda anche la testimonianza di Serena Vitale in *L'opera poetica* cit., pp. 1565-66; per l'importanza dell'elemento onirico cfr. invece Magro, *Un luogo della verità umana* cit., pp. 140-41). Insomma l'avvento della «città socialista» non potrebbe essere più remoto, e proprio nella patria del socialismo realizzato.

³⁶ Sereni, *Poesie* cit., p. 93.

³⁷ Questo l'incipit: «Mi piace questa piazza. Più è deserta / e più mi piace. Posso popolarla / di chi voglio, incontrarci, camminando, / gli altrimenti introvabili». Sull'onirismo in Sereni resta irrinunciabile S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 87-104.

³⁸ Cfr. la lettera del 1 giugno 1947, in U. Saba-V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2013, p. 54.

³⁹ Cfr. E. Testa, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 32 e 37.

⁴⁰ E infatti «In Sereni i morti molto spesso “parlano” e parlano più dei vivi» (Mengaldo, *La spiaggia*, in *Per Vittorio Sereni* cit., p. 180).

⁴¹ *La poesia che si fa* cit., p. 64.

⁴² Cfr. anche Zucco in *L'opera in versi* cit., p. 1686.

⁴³ Sereni, *Poesie* cit., p. 109.

⁴⁴ D'altronde la presenza di Sereni si fa già sentire nell'incipit dello stesso sonetto: «Sogno infaticabilmente da un po' / di tempo: come in ospedale: segno / di troppa vita o che manca, non so», piuttosto somigliante a uno snodo del *Sabato tedesco*, l'innescò del secondo capoverso: «La mia attività onirica è divenuta più intensa da quando sono capitato nell'Est. Voglio dire che rispetto al solito è più viva in me la coscienza di avere sognato [...] Non so» (*La tentazione della prosa* cit., p. 204). Ma l'incipit di Raboni è molto più lavorato: in particolare per il dialogo a distanza con Bembo mi permetto di rinviare a M. Bignamini, *Sul sonetto Ombra ferita di Giovanni Raboni. Allusività metrica e altre agnizioni di lettura*, «Per leggere», 29 (2015), p. 67, n. 36.

⁴⁵ Cfr. ancora Testa, *Di alcuni motivi antropologici* cit. Per una lettura psicanalitica cfr. invece Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni* cit., pp. 100-102, dove ci imbattiamo in osservazioni valide anche per la poesia di Raboni. Ad esempio: «A volte, la creazione (la finzione) di questo spazio "altro", è ottenuta tramite l'intervento di un "mezzo" (in senso dantesco): in genere il vento [...] o la nebbia (lo smog) o l'abbaglio luminoso (la luce)» (p. 101).

⁴⁶ Per un'analisi del sonetto cfr. Magro, *Un luogo della verità umana* cit., pp. 235-39.

⁴⁷ *Un luogo della verità umana* cit., pp. 235-39.

⁴⁸ In un testo di *Barlumi di storia*, *Anche durante questo viaggio*, l'io pedina una misteriosa figura di pendolare, forse un proprio doppio (o del padre?), nella consueta luce purgatoriale: «Ho sorvegliato mossa dopo mossa / un tale – uno, stavolta che è poi sceso / alla fermata d'una cittadina / dove da vari indizi era probabile / che fosse nato e dove / comunque sicuramente abitava / e da dove si poteva pensare / che fosse partito il mattino / per andare al lavoro» (vv. 4-14). Ancora più sintomatica la chiusa, che convoca le due tessere della luce e del giardino, chiare insegne di un'interzona abitata da semimorti-semivivi: «avevo il cuore gonfio di che cosa: / di non essere lui? / di non camminare al suo posto / in quel chiarore indeclinabile / verso una casa forse bianca / con davanti, forse, un po' di giardino? / Su queste domande m'affaccio / come a cercarmi in uno specchio oscuro».

⁴⁹ Dove Sereni non compare come interlocutore diretto, persistono, a notificarne la presenza, i richiami intertestuali, anche molto esposti. Significativa in quest'ottica *Ogni tanto succede*, da *Barlumi di storia*: «Come parecchie piazze di Milano / anche piazza Fontana / con le sue quattro piante stente / e il suo perimetro sfuggente / [...] / è il rimpianto o il rimorso d'una piazza». Una riscrittura al negativo dei versi di *Amsterdam*: «Per questo è una e insondabile Amsterdam / nei suoi tre quattro variabili elementi / [...] nei suoi / tre quattro fradici o acerbi colori / che quanto è grande il suo spazio perpetua» (vv. 18-22).

⁵⁰ La poesia è ripresa con varianti dalla versione del *Grave sogno* (1982), dove si intitolava *Madrigale*. Titolo che, nell'etimo materno, sottolineava la fantasia di regressione e reinfetamento (cfr. la nota di Zucco in *L'opera poetica* cit., p. 1561).

⁵¹ *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni* cit., p. 13. Ma vale comunque la pena di rifarci a un termine di confronto significativo, proprio perché isolato. Lo ricaviamo dalla prosa autobiografica *Ventisei*, inserita nella prima stampa di *Stella variabile* (1980), poi esclusa dall'edizione Garzanti e recuperata nel libretto postumo *Senza l'onore delle armi* (Scheiwiller, 1986, a cura e con una nota di D. Isella). Il titolo, estratto da una poesia di Kavafis, rinvia a una forbice temporale e a un ritorno: a distanza di

ventisei anni Sereni visita con la famiglia la Sicilia dove fu catturato dagli Alleati nel luglio del '43. A Trapani, la tappa iniziale del viaggio, Sereni ritrova la villa, ormai semi-distrutta, che ospitava il comando militare italiano. Gli fa da guida un misterioso e bizzarro «custode delle rovine»: «Non ho occhi per questo niente scaturito dal niente [...] questa stanza il comando, quest'altra il mio ufficio dove anche dormivo, i pavimenti coperti di calcinacci, a mucchi, a frane, ma anche ciabatte spaiate, barattoli, materiali senza nome, non databili, non inventariabili e nemmeno sporcizia: rovine. Eravamo conservatori di rovine, *la villa sul punto di decadere a fattoria e casa di campagna, ma con evidente memoria di tempi d'oro, di carrozze di ospiti sulla ghiaia del viale*. E adesso quest'altro, lo spettro diurno conservatore delle rovine di noi conservatori di rovine, trova che è «una cosa buona» l'aver voluto tornare qui» (corsivi di Sereni). La divaricazione, cronologica e psicologica, tra 'allora' e 'ora' situa l'intero racconto sereniano sotto il regime dello sdoppiamento che converte la memoria in identità. Nulla sembra cambiato: nell'assetto testuale, per gli innesti in corsivo dall'inedito *La sconfitta*, nei luoghi («le cose sono tutte al loro posto»), nell'ora («gli orologi segnano le 6,30 pomeridiane [...] possibile che siano fermi sulla stessa ora di allora»), e soprattutto nella figura «dell'uomo delle rovine»: «Quei pochi versi [i versi di Kavafis in esergo] mi avevano sdoppiato tra me e la villa, tra me e l'uomo delle rovine» (p. 61). Il custode della villa, un *alter ego* del narratore-protagonista, ha i lineamenti inquietanti della «rassegnazione funerea» o addirittura di uno «spettro diurno»: come se per mezzo di quel suo doppio 'spettrificato' il poeta-personaggio fosse sempre rimasto a presidiare i resti di un passato che non passa e continua a proiettare sul presente l'ombra di una sconfitta storica ed esistenziale. In Sereni, però, l'impresa di trattenere il passato sfocia in un autorimprovero: «o cari, siamo qui tutti insieme, perdóno del tempo trascorso, delle domande non fatte a tempo, delle risposte non date, degli alberi che lasceremo morire» (pp. 62-63), con accenti che forse Raboni rimodula nella chiusa delle *Custodi* («Non bisogna, / anime care, lamentarsi / di voi» etc.) o in altri contesti affini, ad esempio la chiusa del sonetto di *Ogni terzo pensiero Sarò quello che eravate* («No, perdono, care / anime, perdono! Non posso fare / l'unto della Morte qui, non si deve // insegnare a morire a chi già tanto / muore e così poco spera, soltanto / un'altra primavera, un'altra neve»).

⁵² L'appello che dà inizio al terzo 'tempo' della poesia – «Non lasciatemi solo...» (parole del Cattafi personaggio) – recupera quello a congedo di *Niccolò*: «Resta dunque con me» (si veda anche l'invocazione-preghiera «non svanire», rivolta all'ombra del padre nel sonetto *Ombra ferita*, proemiale di *Ogni terzo pensiero*). E sul persistere della presenza basterebbe affiancare lo snodo sintattico e argomentativo finale di *Interni clinica*: «Eppure lo so (adesso / che sei morto lo so) / è ancora una persona la tua» (vv. 17-19), a quello di *Niccolò*: «Adesso / che di te si svuota il mondo [...] / adesso so chi mancava nell'alone amaranto» (vv. 15-18).

⁵³ Sui morti in Sereni come «forma futuri» cfr. ancora Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit. p. 13.