

L'ALTRA SCENA: «LAVORI IN CORSO» DI SERENI

di Remo Pagnanelli

Non scopro niente di nuovo se dico che con gli anni la poesia di Sereni è cresciuta e là dove sembrava del tutto chiarita e codificata, proprio là una vegetazione muschiosa e una larga penombra denotano un avanzamento verso e talvolta entro i confini dell'*enigmatico* e del *misterioso*. Una buona parte della critica se n'è già accorta, ma la decrittazione accosta una materia sorprendentemente viscida e retrattile. Vorrei ribadire che pure da *Frontiera* si diffondeva un'aura di oscura palpebrazione; un'inquietudine realistica e psicologica invadeva la chiarezza elegiaca del salotto piccolo-borghese, così che la gentilezza e la melanconia laghista di Sereni finivano per macchiarsi di una alonità presaga in doppio registro: verso la percezione della tragedia storica e verso la sintomatologia da lutto e da perdita della gioventù.

Il positivismo lombardo e pariniano, tanto citato dalla critica come *background* della poesia *oggettuale*, insieme ai prestiti della ferma lucidità ironica di Gozzano e Montale, sono ad origine screziati da quello che si può definire l'intrusione del discorso dell'*altrove* e dell'*altro*. Esiste più di un sospetto che la ragione e la mitografia negativa non riescano a coprire l'intero arco della realtà. C'è una parte della vita e del mondo che la poesia, istituzionalmente, contende all'*indicibile* e consegna all'esperienza del *sacro*, non al *religioso* (come p.e. accade negli ermetici), continente sommerso che Sereni (l'ho rilevato più volte) ha rimosso per paura di crollare nell'afasia delle avanguardie, o nello spiritualismo decadente che inquinava la borghesia lombarda dei primi decenni del secolo. La sua lotta con l'angelo irriducibile consiste nel tentativo di ingabbiarlo in un tessuto razionale, manipolabile. Diciamo subito che non v'è riuscito. Malgrado se stesso (ma negli ultimi tempi le difese dell'io si slacciano e non per stanchezza ma per nuova consapevolezza), non solo non ha eliminato la multiformità delle *voci*, ma le ha portate al limite del controllo coscienziale, oppure spostate nell'esercizio della traduzione. Si obietterà che il *sacro* resta patrimonio comune di tutti gli uomini e di tutti i poeti ed è senz'altro esatto, ma la situazione in cui vanno a cacciarsi (?) molti esponenti della generazione postmontaliana (Luzi, Caproni, Fortini) è singolare di tutta la temperie del postmoderno. Con la senilità questi poeti hanno

maturato un colloquio che solo banalmente può definirsi onirico o con i morti, e che una maggiore attenzione diretta invece sull'emergere di un *bisogno-desiderio* della parola altrimenti significativa (aldilà, pure, dei messaggi formali di Stefano Agosti) dell'origine. Fatte salve le rispettive differenze è possibile riscontrare un destino comune nell'uscita in un discorso che non sia solamente *oracolare*.

La speranza, il seguire della poesia, consente una argomentazione dubbiosa, interrogante, che ha abolito il progetto e il futuro della politica, mentre, proprio qui, questa prospettiva critica potrebbe dare dei frutti ermeneutici del tutto nuovi (mentre scrivo so per certo che Fortini sta conducendo questa ennesima, utile fatica). Per parte mia, data la pochezza dei mezzi, mi accontenterò di scoperchiare in Sereni la dialettica flagellante di rimozione e conoscenza, questa diversa forma del prevalere del Significato.

Per questo prendo in esame un testo in tre parti (ma discorrerò quasi sempre della prima), intitolato *Lavori in corso*, uscito prima nella plaquette *Sei poesie e sei disegni* (in collaborazione con Franco Francese) delle Edizioni 32 (Milano, 1972), e poi in *Stella variabile* (Milano, Garzanti, 1981).

Non tratterò delle varianti che poco tolgono o aggiungono al mio contributo; per l'incidenza di queste nell'architettura testuale rimando il lettore all'acuto saggio della Grignani, e all'ultimo capitolo della mia monografia, dove in sostanza ritengo «... che il centro di questa poesia, il quale non viene frantumato dall'apparente deflagrazione degli elementi in tutte le direzioni, sia di continuo riattivato dal gioco-scontro fra la scrittura e la sua assenza come preludio a qualcosa d'altro che è poi l'irraggiungibile "angolo da trovare". Il confronto dialettico tra il grado orizzontale del *mancomento* e quello verticale della lirica sarebbe funzionale alla direzione della *chiarezza* e della conoscenza... ».¹ Concordo con Paolo Baldan il quale² dichiara che Sereni vuol comprendere l'irrazionale con la ragione (qui sta il suo *patire*, combattere con armi *improprie*), ma correggerei il mio scritto là dove discorre del *preludio* e ipotizza una fatica di Sisifo e una assenza di risultato; al contrario, la *differenza* si è piantata nel testo e lavora «in grande» provocando, dietro slittamenti di senso, *anche* la sua *verità*, la sua *alterità*. Si tratta di un pregiudizio cartesiano e occidentale quello che crede praticabile una scienza dell'*arazionale* (non solo dell'irrazionale) con il metodo della ragione attraverso prove falsificabili. Si deve scindere con nettezza che la religiosità appartiene al

dopo, al sociale, alla storia, mentre il sacro pertiene a una invariante sovratemporale dell'umanità.

Nelle faglie o falle che spaccano l'edificio dell'ars combinatoria dobbiamo addentrarci per vedere in quali modi questa *alienazione* agisca, naturalmente nel sorgere nel presentarsi di un possibile volto nella striscia di terra di nessuno dove *l'inconsapevole* incontra le rovine del linguaggio, in accezione sia preliminare che postliminare. Anche nell'ambito della *fiction* artistica l'epifania dell'*autentico* e dell'*originale* sfugge a quella dimensione teatrale ed interlocutoria di cui parla la Previtara.³ Seguendo il critico, la mallarmeana trasposizione di Char esorta Sereni a espungere *topoi* ovvii della lingua e quindi ne determina l'avviamento verso l'opposto della *diversità*: infatti Sereni nella postfazione a *Ritorno sopra monte* (Milano, Mondadori, 1984), rammenta che quella di Char è la *Via Crucis* di un laico che non ha smarrito la strada del sacro.

Tale dichiarazione riverbera sull'intera raccolta di *Stella variabile*, accendendo con improvvise luci un territorio dimesso, grigio e acromatico (Grignani), colpendo con i sussulti dell'imprevisto la sicurezza dell'approssimarsi della morte.⁴

LAVORI IN CORSO

I

Sarà che esistono vite come foglie morte
la casa tra le acque

evidentemente in rovina

quella lebbra repressa dall'acciaio

quei ragnateli di suoni domestici di appena ieri

(*e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte*)

lasciala nel lampo del suo enigma

espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside Drive

non chiederti dove saranno mai finiti

non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio

(ma strano che uno ricordi solo questo di una intera metropoli)

oppure inezie di un viaggio d'inverno nell'immenso –

il palpebrario del jet nel suo orgasmo di mutante

quando è ancora e non è più

un numero-luce scattato sul tabulatore di New York

o anche quei segni dipinti negli atrii dei formicai –

foglianti epidemie su pareti piastrelle carte da parati

che ci fanno le piccole svastiche qui nel Bronx,

ce n'erano tanti-dicono-ce ne sono tra colombe e falchi

ma puoi anche supporli come emblemi vecchi motivi indiani,

comunque si biforchino in questo mezzo sonno:
drappi e stendardi calpestati in Europa
o l'ombra senza speranza dell'indio tra i grattacieli?
Altre sono in cammino nell'agonia o nell'estasi
nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo.

Il titolo *Lavori in corso* definisce il carattere *interminabile* dell'agire poetico, la sua energia inesausta, la sua natura di «organismo vivente» che attraversa tutti i livelli sincronici fino all'ambito contestuale della ricezione-ricreazione e della lettura (i nostri ripensamenti ne sono la prova lampante). Inoltre il fatto sostanziale, per la poetica sereniana, è che i *segni* con cui la poesia si forma (anche quelli non linguistici, ottenuti per evocazione) «lavorano» nella direzione già perseguita ne *La spiaggia*, dove le «toppe d'inesistenza» sono pronte a farsi movimento e luce, in definitiva a «parlare». Questo tipo di comunicazione particolare si dà solo a chi possiede l'attitudine all'ascolto, solo a chi si mette in sintonia (l'attributo precipuo della filosofia, il suo organo, secondo Heidegger, passa senza danni e con felice facilità alla poesia). Da ciò che può apparire negativo e «ombrato» (junglianamente), oppure *rimosso* (quante analogie il procedere per analogia del cervello può concepire!), si inizia il movimento del ritorno, quell'entrare nella datità linguistica che ci permette di cogliere, seppure in brevi attimi, lo scheletro dell'Es.

La poesia è allora un sapere archeologico, uno scavare che riporta alla luce segnali indecifrabili, feti di un alfabeto possibile che il poeta, dominato da forti resistenze, si ostina a relegare nella dimensione dell'enigmatico o nella figura retorica della domanda. Si tratta di *work in progress* o *in regress*? Sicuramente *progress* significa dinamismo del motore poetico, non futuro temporale, in quanto la verità sta nelle origini, nell'infanzia, sia del mondo (nella mitologia) che in quella individuale, nella psicoanalisi ma anche nella filosofia (se diamo per buona l'affermazione heideggeriana secondo cui l'arte è l'origine di ogni cosa e il linguaggio la casa dell'essere).

Riscoprendo la nostra *partenza* riusciamo a cogliere non solo l'eco del divino ma la cifra del divino stesso, cosa che resta assolutamente sepolta nella lingua *naturale* e nella quotidianità (ecco perché la toponomastica da *interno* e la memorabile geografia sereniana, quale fonte di occasioni poetiche, riscatta sempre la provenienza naturalistica ed è un «trucco» palese su cui si solleva la forza del simbolo).

Così Sereni tratteggia Char: «Quando Char nomina la poesia, nomina il corpo della realtà, cioè la folgorante - ossia fugace - evidenza di questa. E a volte, nominandola, è come se alludesse a un testo preesistente e scomparso oppure a uno in via di formazione, al passaggio già avvenuto oppure prossimo e presentito di qualche divinità, di un evento di cui le parole siano sintomo o deposito o traccia superstite».⁵

Perfetto, queste frasi compendiano quanto sopra affermato. Da un lato la poesia è perenne sforzo di *invenzione* (cioè di *ritrovamento*) dall'altro perenne metamorfosi, vitale quanto il cuore dell'esistenza (omologa al concetto di analisi *infinita* di Freud).

La prima parte di *Lavori in corso* recita un *incipit* un po' strano, come se la constatazione del primo verso (solo in apparenza stereotipo nella metafora delle *foglie morte*), che suona come una sentenza litotica, lasciasse o continuasse un discorso a noi inaccessibile.⁶ La sentenza di solito chiude, più che aprire, un componimento, specie nell'opera di Sereni. L'altra ipotesi, che l'intera poesia sia uno svolgimento atto a spiegare l'affermazione iniziale convince meno. Senza alcun dubbio *le vite come foglie morte*, significano questo: pur essendo morte o sperimentando il morire o stando come se fossero morte, esse continuano una vita altrimenti comunicativa. Questo essere *trapassato* dalla poesia che è Sereni, questo medium, ora *sente* imperiosa la voce, il richiamo di queste vite sommerse. Come le foglie morte, mosse e *rivitalizzate* dal vento, hanno, accartocciate e rinsecchite, un rigurgito di energia, un supplemento di linfa da trasmettere nella loro erranza, così, ad altri livelli o *gerarchie* (v. la celebre poesia di Montale dedicata al dottor Schweitzer) si muovono pezzi di vita autonomi da noi stessi. Il nostro passato si confonde con passati o presenti altrui, non raggiungendo mai la *morte seconda*, dotato di una sorta di eternità nella trasformazione della memoria e della materia, fino a combaciare col tutto, col destino comune: la risultante finale di Sereni, il suo apertissimo finalismo, si configura in una *societas* che combina natura e mondo. Con cautela ma con tranquillità parlerei di materialismo sereniano che capovolge certe cadenze spiritualistiche degli avvii, di un sentimento animistico celato dalle cose, partecipe di una strategia laica e panica, non in contraddizione con la fisicità stessa. Il futuro appartiene al passato, quello che abbiamo perduto lo possediamo per sempre: *la casa tra le acque* (che richiama per l'icasticità indelebile la famosa *Casa dei doganieri* di Montale, con la divaricazione netta che nella poesia del ligure la memoria, invece di favorire il ricordo, lo avviluppa nella opa-

cità delle rappresentazioni sostitutive e nella censura della sublimazione, in uno stile che taglia una possibile *rivelazione*) è il luogo dove il poeta trascorre la fanciullezza, la *residenza* della poesia stessa, la quale finisce per coincidere temporalmente con i primi e decisivi anni di formazione, insomma il posto *indimenticabile*. Lo provano le acque fetali che la circondano come un'imbozzolatura. Dunque *la casa tra le acque* è la fonte della poesia e del vissuto, ciò che i detriti della storia seguente (focalizzata nel corporeo e reale avanzamento della *città-metropoli*) non riescono a distruggere. *L'apparentemente perduto* brilla di un inconfondibile surplus di senso e chiama il locutore-autore con lo struggimento di una voce abissale affinché avvenga il riconoscimento, lo squarcio dei veli difensivi, e infine il *nostos*, il rientro nelle sue confortevoli ma implosive plaghe. Nello svolazzo alla Wallace Stevens (direbbe Alvarez), riguardo quell'*evidentemente in rovina*, specie nella valenza o posizione avverbiale, Sereni ammonisce che l'esistere si puntella eliotianamente sulle rovine del tempo perduto dell'infanzia, che sono le rovine a tenere l'intero edificio dell'esserci, fondato di conseguenza sulla negatività (anche qui mi sento di suggerire una fusione tra ragioni psicologiche e filosofiche, con qualche confusione, forse, ma con la certezza di un funzionamento analogico e metaforico impeccabile). Le rovine non conservano nulla del pittoresco protoromantico, non sono poetiche di per sé, né sfruttabili in tal verso, ma descrivono con puntualità e fedeltà il caos prenatale e gli sconvolgimenti traumatici che vanno dal momento della nascita a quell'età di pericolose meraviglie che è l'adolescenza. Allora non ci si stupirà che in questa scena riconosciamo il pack dell'inconscio e nella corruzione e nel dissolvimento il terreno accidentato da cui l'Altro parla. Nel quarto verso, in *quella lebbra repressa dall'acciaio* (rafforzata dal deittico) si ripete che solo ciò che seguita a bruciare nelle piaghe mostrando un aculeo pungente (cfr. *La malattia dell'olmo*) è capace di superare gli sbarramenti della rimozione e formalizzarsi nei sintomatici compromessi: la lebbra poi è qualcosa di non statico, di brulicante che favorisce il ritorno di tutto quello che si credeva allontanato per sempre. I deittici iterati indicano che questo è il centro della poesia, da cui si irradia l'asprissima lotta tra Memoria ed Oblio. Nel brano intitolato *La città* (ne *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 120), Sereni afferma: «Il ricordo più vivo che ho di New York-città, di cui è facile dire che a prima vista è terrificante e che in un secondo momento entusiasmo come sede ed emblema insostituibile di vitalità anche nel marcio, anche nella degradazione - è di una casa

abbandonata di là dall'Hudson, un tempo residenza di qualche Gatsby tra gli anni Venti e Trenta: puntualmente mi appariva davanti come un'ossessione, un enigma di continuo riproposto nello scorrimento del traffico lungo il Riverside Drive». Il titolo con cui il pezzo apparve in «Nuova Società» (anno III, n. 67) è *Smisuratamente umana*: che cosa c'è di così umano, troppo umano, se non l'ombelico della nostra vita?

Comunque sia, i fantasmi del passato vengono esorcizzati e neutralizzati prima da una cintura di oscurità e in seguito fatti confluire nei fantasmi (di diseguale tasso perturbativo) della Storia. Della casa, chi parla, teme soprattutto gli interni, la sua domesticità familiare, là dove si aggiravano *appena ieri* (nell'atemporalità tipica della psiche inconscia) i suoni consueti. Nel loro anacastico procedere (macroindice e sigla della poesia di Sereni) disegnano alla perfezione la natura del classico perturbante freudiano che invece di vestire i panni del *mostruoso* e del *lontano* è qualcosa che si agita dentro il grumo nucleare della famiglia, nel primo stadio della costituzione della personalità. La citazione opportunamente corsivata e tra parentesi di un verso di Williams rinforza, con lo stigma intertestuale, l'impressione dell'abbandono: la nostra anima è sempre restata lì e ora attraverso il canale dell'immaginario e dell'onirico ci riporta il conto. Del tutto non casuale la scelta di tradurre quella poesia.

In *These*, la lassa che segue il verso riportato, recita:

Nascondile queste cose dove ti pare
che mettano radici via dalla memoria
e crescano lungi da occhi
ed orecchi gelosi,
senza rapporto, sole.

(*Tutte le poesie*, p. 343)

Addirittura, Williams prospetta un totale esproprio delle «vergogne» della memoria, una crescita fuori della psiche e del *soma* del tutto autonoma. Tale desiderio risulta irrealizzabile, in quanto il funzionamento del cervello non lo permette, e la poesia, fonica della verità, tende al dovere di ricondurle. Tuttavia Sereni prende alla lettera il consiglio e nei versi successivi corre ai ripari, con esortativi (*lasciala*) e quasi imperativi (*non chiederti*). Il poeta non si accorge, sulle prime, che la contraddizione favorisce la memorabilità della visione *non mirabile*, che altrimenti non lampeggerebbe ma si opacizzerebbe nel grigiore generale di *Stella variabile*, né si accorge che non possiede (come orgogliosamente grida nel testo attiguo di *Addio Lugano Bella*) pozzi abbastanza profondi per gettarvi anche questa. Puntualmente, dopo le esortazioni,

l'enigma si ripresenta a ogni passaggio-paesaggio del Riverside Drive e dispone la domanda retorica immessa nel sociativo *dove saranno mai finiti*. Il sociale, dispiace ammetterlo, è l'ulteriore astuzia della coscienza autoconservativa, ma per fortuna non solo quella.

Nella seconda parte della poesia la Storia ha il sopravvento sulla Cronaca e sulla Biografia, ma non tanto in funzione riparatrice, poiché nello sviluppo del principio di realtà i traumi privati si allargano in vista di una poesia civilissima. Sereni ribalta la chiusura del *non chiederti* nella opposta osservazione che la vita non è solo carbonizzazione o divorzio (termine spia della separazione dalla casa-madre): anzi, più il panorama sembra uniforme e mediocre, più brillano, nel *viaggio d'inverno* (certo il rimando all'emblematico libro di Bertolucci) e nell'*immenso* di N.Y., le *inezie*, gli scatti dei tabulatori. La data della composizione è anteriore all'uscita del volume di Bertolucci ma sia la comunanza stretta tra i due sia il fatto che le date in Sereni si riferiscono solamente all'*occasione spinta* tengono aperto il tunnel infratestuale. I fenomeni che sveltano sull'indistinzione riguardano, tutti, il campo della luce e cioè l'area, per tradizione e per definizione, della *rivelazione*. La poetica dei particolari che spiegano e assumono maggiore importanza dei grandi fatti riprende l'*isotopia* dell'acciarino montaliano e conduce all'estremo sviluppo alcune intuizioni crepuscolari. Con i suoi «soli mezzi», esigui e poveri, come quei *tre, quattro elementi* che deliravano nella vertiginosa Amsterdam in *Dall'Olanda degli Strumenti* (e con giustezza Mengaldo avevo colto in questo sintagma l'essenza di una poesia non paludata ma ricchissima di variazioni e implicazioni), il rigore dell'età anagrafica e del progresso sono annullati in favore della reminiscenza. Le congiunzioni degli *o* risillabati fungono da nessi di esperienze simili (quelle delle minuzie ipersignificanti) svolte in terreni di attività contigue: prima, la *vista* della casa, poi i *suoni* domestici, infine i *segni dipinti*, con l'accaparramento del non-verbale e del non appartenente alla lingua ma al repertorio-magazzino dell'avantesto. Da quali profondità avanza e si nutre la poesia di Sereni, che, pur colta, non ha mai privilegiato come termine di riferimento la letteratura! Similmente alla *lebbra*, anche qui qualcosa di *imprecisato* formicola, ampliandosi addirittura in epidemia, in folla e foresta di simboli.

Le frasi de *Gli immediati dintorni* sulla positività del negativo e del marcio si ripresentano nelle scelte lessicali pertinenti la patologia e la malattia. L'idea di Lacan che l'inconscio parla dalle defaglianze dei sintomi non è oltrepassabile. La poesia, sembra suggerire l'autore, è decifrazione delle

tracce dell'esserci o più semplicemente (?) comunicazione subliminare. L'inesausta memoria storica, punitiva e impietosa, quanto quella individuale superegoica, compara la violenza dei massacri nazisti in Europa con le più sottili soppressioni del popolo indiano.

Sereni sapeva che la scrittura è testimonianza (cfr. la poesia dedicata negli *Strumenti* ad Anna Frank) della consistenziale violenza della storia e l'unica storia possibile, quella su cui non possono sussistere errori o equivoci: l'individuo è schiacciato dalla mole del grattacielo come dalle cattedre dei campi di sterminio. La memoria non pretende risarcimenti ma in qualche modo «vendica» le vittime.

Nella parte terza di *Lavori in corso* si discorre di abili soprusi (non per questo meno gravi della barbarie nazista), quali le interminabili attese degli emigranti nell'isolotto di Ellis Island, le delusioni cocenti dei cercatori di fortuna, il raggelamento delle speranze di una nuova vita, le sparizioni di folle anonime di cui nessuno fa menzione al di fuori dei fumi inconsistenti dai tombini delle storie tragico-patetiche di Chaplin. Cronache di uomini di fumo, ricordi del sottosuolo che le strategie dell'oblio organizzato pretendono di far dimenticare. Così ne *Il Sabato tedesco*, le rovine della guerra, i guasti delle anime, facevano capolino tra la lucida architettura della ricostruzione. Scorgo una assoluta continuità di pensiero non solo tra queste idee e quelle espresse più volte negli *Strumenti*, ma tra queste e il fascismo strisciante denunciato da Fortini, per fare un esempio solo, in *Traducendo Brecht*. Compito e miracolo della poesia è riuscire a verbalizzare e semantizzare segni altrimenti persi, conciliando vite sparse e cose nel perenne presente del testo.

A questa altezza interviene l'apprendimento speciale, attento-disattento del *mezzo sonno*. Il mezzo sonno è lo spazio e il tempo dell'intuizione, della veggenza, della captazione dell'invisibile, in definitiva della *veglia in armi*. Gli ultimi due versi riescono fondamentali e riepilogativi (anche per lo stato di clausola):

Altre sono in cammino nell'agonia e nell'estasi
nuove ombre mi inquietano che intravedendo
non vedo.

Che dicono queste parole in apparenza enigmatiche o riassorbibili nella fascinosa *fictio* dello specifico letterario? Dicono che esistenze nascoste sono in cammino verso la coscienza, provenienti dal tempo arcaico e dall'Es, verso le aperture che danno su di essa. Sereni usa l'appellativo di ombre (la consuetudine letteraria qui si fa sentire); le ombre entrano nel

corpo della poesia e nel corpo del poeta che si fa tramite e mezzo attraverso la voce. Nell'*agonia* e nell'*estasi* si riferisce ai sentimenti del locutore e a quelli delle larve o parvenze. Il cammino è il futuro della rappresentazione per la poesia che si trasmette un patrimonio da poeta a poeta, un reincarnarsi della lingua in perenne comunicazione criptica. La Grignani le chiama «sinopie» allusive del futuro (nel saggio citato): ripeto che il futuro non è assolutamente utopico ma con semplicità è l'avvenire della parola poetica e *non*, fuori e dentro i testi di Sereni. L'inquietudine mi pare lo stato naturale delle visitazioni, ma il poeta si inquieta perché non riesce a far approdare tali abbozzi nella *chiarezza* del finito e compiuto: ciò è impossibile perché si tratta di un vedere nei termini prospettati da una memoria-immaginazione, fisico nelle fattezze della Natura ma anche mentale, una veggenza che usa le cose come simulacri. .

La vista e non l'orecchio è l'organo deputato all'esperienza della ricezione sacrale; *intravedere* accenna che l'esperire avviene nell'intermittenza, nella momentanea vacanza della successione reale. *Intermezzo* il *tra*, *l'intervallo*, consiste nell'aprirsi di uno scenario di fantasmi primari privati poi *travestiti* e mutati in collettivi (qui si può cogliere un ulteriore aspetto della pendolarità sereniana tra determinatezza spaziotemporale e l'indeterminato che proprio quella precisione riesce a rendere ancor più indecifrabile, specie se si guarda a certe libertà o corti circuiti sintattici, quasi alogici, e alla stratificazione del lessico). *L'intravedere* allude, oltre al movimento «di sfuggita» dell'oggetto o della situazione, alle previsioni di un futuro interpersonale sfumato, ma anche, mi si passi la libertà associativa, uno sguardo in profondità, dentro la superficie *idolatra*. In conclusione, Sereni, nel libro dove avverte pesantemente il cono della morte sul collo (ne fa fede una lettera citata da Parronchi nell'«*Expertise*»), tocca la sicurezza completa del procedimento che Hillman denominerebbe «personizzazione»; in prossimità della fine, non solo la divinazione si è potenziata, ma egli stesso è divenuto un *corpo* che emana segnali, un corpo-poesia.⁷ In un'aura che ripescava addirittura la narrativa di un Dreiser (in particolare modo il romanzo *Sister Carrie*, ma pure gli appartenenti a *Una tragedia americana*), si inserisce, per quanto attiene il tema delle vite precedenti, che si metamorfizzano nelle metempsicosi della parola, anche la possibile e non peregrina ipotesi di una *ereditarietà*.⁸ Tornando al *tropo* capitale del *mezzo sonno*: proprio col diminuire in esso delle tensioni,⁹ *accade* l'invenzione, che appartiene di rigore a un momento pre-testuale. L'irrequietezza, il *disagio*, si incarica-

no di attanagliarlo prima del fatto e in seguito col pungolo di collegare gli svariati fili rossi dispersi sul piano della coscienza, col *dovere* della scrittura. *L'intervallo*, privo di una indubbia referenzialità e inconsistente, è soggetto e oggetto della *visione* e della *lettera*, l'onirismo non è il terminale d'arrivo, in cui si dialoga coi morti, ma il punto di partenza del dialogo stesso che si conclude coll'accettazione (si ricordi ancora il brano *Infatuazioni*) di stare già nell'*oltre* e far parte di quel «colore del vuoto» (v. *Autostrada della Cisa*) che è comunione, comunità.

La *pausa*, si ripete, non inferisce a un protrarsi della sospensione o della epochizzazione ma a un diverso distribuirsi dell'economia psichica. Certa *fissità* o *silenzio*, sia testuale che non, dell'ultimissimo Sereni (ancora in una lettera a Parronchi scritta poco prima di morire, confessa che non scriverà più versi e che trasporterà le debordanze personali nella prosa) è quella di un uomo che sente superata la poesia dalla morte. Sereni suggerisce (così pare) che questa sarebbe soltanto un diverso disporsi delle risorse. La chiarezza assoluta, la nuova vita non abbisogna né di occhi né di mente, tantomeno di una trascrizione. Sereni, pur nel dolore fittissimo, della fine, è già in vista (metaforica) del suo Paradiso.

NOTE

¹ M.A.Grignani, «Lavori in corso»: *addetti e dintorni*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985; Remo Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere*, Milano, Scheiwiller, 1980.

² P. Baldan, *Le azzurre chimere di Sereni*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, cit.

³ L. Previtera, *A modo mio, René Char*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, cit.

⁴ Di morte, di mistero parla anche lo struggente «*Expertise*» per Vittorio, di A. Parronchi, uscito da poco nelle edizioni Scheiwiller (Milano, 1986).

⁵ V. Sereni, R. Char, Roma, Lucarini, s.d., p. 382.

⁶ cfr. il saggio di S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., nel punto in cui accenna alla mancanza di un antecedente nel discorso (p. 35).

⁷ V. il fondamentale scritto intitolato *Infatuazioni*, oggi ne *Gli immediati dintorni primi e secondi* Milano, Il Saggiatore, 1983 e il nostro breve commento ad esso (*Due pezzi facili*, in «Verso», Ancona, Il lavoro Editoriale, 1985).

⁸ Cfr. con l'intrigante incontro tra Saussure e Flournoy nel caso della sensitiva signora Smith, ampiamente illustrato da T. Todorov in *Teoria del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984; a pag. 358 e segg. si discorre apertamente di «ereditarietà».

⁹ Sui temi dell'origine dei processi inventivi v. *La forma dell'inventiva*, a cura di R. Boeri, M. Bonfantini, M. Ferraresi, Milano, Unicopli, 1986.

In «Prometeo», VII, 25 (1987), pp. 53-66, poi confluito in *Studi Critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1991, pp. 56-66.