

FABIO PUSTERLA

«COGLI SU ME QUESTE ROSE DI RUPE»
I COAGULI ONIRICI DI VITTORIO SERENI

La sonnambula

«Niente come l'inverno
di mezza montagna
dice che l'inverno finirà
niente come il gallo alpestre
nella voragine del canto
distanza la città, propaga
di qui a laggiù un visibilio di valli.
Nel sonno dei corpi ti sento
avvicinarti al mio sonno:
nel tunnel smanioso prendi me,
ragazza viziata che tu salvi
sul punto di farsi viziosa,
da ogni mio gesto per te, anche il più basso,
cogli su me queste rose di rupe.
Ci aspetta una città con la sua primavera.
Non sai che città,
che primavera ti preparo...»

Alla breve ed enigmatica poesia di Vittorio Sereni, che raggiunge la sua veste definitiva e conquista il suo importante titolo solo nelle bozze che precedono la pubblicazione de *Gli strumenti umani* del 1965¹, è affidato un compito significativo, cioè quello di aprire *Appuntamento a ora insolita*, sezione centrale, in qualche modo vero e proprio baricentro, della raccolta.

¹ Cfr. Vittorio Sereni, *Poesie*, ediz. critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 147. Ai materiali pubblicati da Isella in questa edizione faranno riferimento tutte le osservazioni circa la genesi del testo.

Cerniera di un percorso che, dopo l'apertura di *Uno sguardo di rimando* e la ricognizione di *Una visita in fabbrica*, si avvia ora velocemente verso le più estreme innovazioni espressive, consegnate alla seconda parte dell'opera con *Il centro abitato* e le splendide poesie di *Apparizioni e incontri*, la terza sezione del volume ha dunque il compito di convogliare il discorso poetico verso i suoi nuclei più densi e pulsanti, lasciando pienamente fluire un'ansia a tutto campo, in grado di pervadere ogni situazione rappresentata e ogni livello del linguaggio, dissolvendo le certezze percettive e contemporaneamente schiudendo, dentro la grisaglia del mondo contemporaneo e la stratificazione e frantumazione dell'io, quelle nuove prospettive di vertigine, quei nuovi vortici capaci di condurre, lungo il filo degli anni e nell'imminenza della morte, al luogo estremo e sfuggente che sarà, nello struggente libro ultimo di Sereni, *Un posto di vacanza*, poemetto in larga misura ancora da decifrare e metabolizzare a quasi quarant'anni dalla sua apparizione, prima in veste autonoma poi come cuore misterioso di *Stella variabile*. Si aggiunga che con *La sonnambula* Sereni inaugura una particolare modalità di apertura, ripetuta con precisione all'inizio della quarta e della quinta sezione, e basata sull'improvvisa, preliminare irruzione onirica, rivelatrice di una sua perturbante verità, e in grado forse di liberare nella parola poetica delle energie espressive e delle tensioni liriche difficili da sprigionare in situazione di normale, controllata razionalità. Dopo *La sonnambula*, saranno infatti gli otto tempi di *Nel sonno*, e più avanti, in modo anche più bruciante, il memorabile *Un sogno* a definire il territorio in cui volta a volta la poesia si accinge ad addentrarsi. Sul tema del sogno, e sulle sue possibili conseguenze, non è inutile ricordare un'acuta osservazione di Fortini, che con un piccolo gioco di specchi richiama le parole dedicate dallo stesso Sereni a René Char, applicandole tuttavia proprio allo stesso Sereni:

[...] dalla dispersione alla intermittenza allusiva, alla profusione di una presenza nascosta che si rivela come stimolo e richiamo. Per Char il sogno, il mondo dei sogni, non contiene la radice della realtà, diurna o no, ma un'altra realtà, contigua, limitrofa a quella che avvertiamo vivendo [...]. Non si potrebbe essere più chiari di così. Il 'vuoto' non è quello che in Montale giovane induceva 'un terrore di ubriaco', generato da una sorta di iperidealismo scettico; ma è *a fianco*. Si potrebbe parlare (invece della mistica *d'en haut* o *d'en bas*) di una *mystique d'à côté* (o del Grande Amico, ossia del Doppio)².

Ce n'è abbastanza, si potrebbe dire, per guardare con particolare attenzione a una poesia che potrebbe rivelarsi capitale, e che invece nel comples-

² Cfr. Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, 2, pp. 191-192.

so non ha goduto di particolare dibattito critico e interpretativo, se si esclude un notevole contributo di quasi trent'anni fa, rimasto tuttavia sostanzialmente poco ascoltato. Nel 1980, in effetti, Mirko Tavoni proponeva di riconoscere appunto ne *La sonnambula* un testo strategicamente fondamentale nell'orchestrazione degli *Strumenti umani*, e anzi addirittura il corrispettivo complementare dell'indimenticabile *Amsterdam*, subito illuminata da Mengaldo come momento di eccezionale riuscita espressiva e di esemplare valore³. La tesi di Tavoni era affascinante, e merita di essere attentamente considerata; partendo dal dubbio che

nella dialettica che si rispecchia in *Amsterdam* non risulti troppo repressa, in virtù proprio della straordinaria e insieme tipica riuscita formale, la parte dell'insicurezza, del pericolo sotteso alla certificazione o alla sua ansia

il critico avanzava infatti l'ipotesi che:

il discorso tutto virgolettato de *La sonnambula* rappresenti l'estrema variante possibile fra le situazioni dialogiche realizzabili in un testo, e ne sia l'unica occorrenza de *Gli strumenti umani* [...]. *La sonnambula* in realtà a me sembra il vero pendant di *Amsterdam*, il discorso più esposto, che si oppone al discorso tutto 'proprio', generante uno spazio al cui largo centro l'io abita con le sue relazioni [...]. Mentre quest'altro è un discorso tutto proiettato in avanti, fino a terminare in una punteggiatura di sospensione; nel quale l'iterazione, non agganciata a una gravità costante, si sbilancia, tende a; e nel quale la specularità racchiude altro al proprio interno⁴.

Forse è troppo tardi, oggi, per riproporre esattamente la stessa lettura; forse la centralità di *Amsterdam* e della lettura che *Amsterdam* invoca e orienta è ormai a tal punto passata in giudicato da non risultare più modificabile; mentre la minore attenzione riservata da critici e interpreti a *La sonnambula* non permette più di indicarla come un testo assolutamente fondativo di una complementare modalità espressiva; anche se, rovesciando il discorso cronologico, una lettura a ritroso della poesia di Sereni, che partisse dagli esiti più tormentosi e inquieti di *Stella variabile* e ne cercasse una radice pro-

³ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, postfazione a Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975 (ma il saggio era già apparso nel 1972 in «Strumenti critici», 17, pp. 87-116): «Nel senso indicato, *Amsterdam* è una poesia che simboleggia con la massima precisione e ricchezza la morfologia formale e semantica di tutti interi gli *Strumenti umani*. Come in essa la città olandese, così la poesia di Sereni, in un continuo movimento iterativo e circolare, fonde in unità ricorrenti i suoi tre quattro variabili elementi, perpetua nel suo spazio i suoi tre quattro colori» (ivi, p. 91).

⁴ Cfr. Mirko Tavoni, *La sonnambula e gli Strumenti umani*, in «Paragone», 364, giugno 1980, pp. 78-101 (i passi citati sono alle pp. 79 e 81).

prio qui, nel sonnambulismo di questo breve e lancinante testo, potrebbe forse trovare qualche risposta.

Del motivo ispiratore di questa poesia sappiamo ben poco: due note manoscritte ci informano sulle date e sui luoghi di composizione, e soprattutto, con laconica precisione, sull'origine dei materiali che la scrittura porta allo scoperto: «Parigi-Amsterdam / 25/29 gennaio 1961», quanto a date e luoghi; con l'importante precisazione: «è solo una data di composizione; il viaggio non c'entra; riguarda roba (un sogno) di qualche anno prima»⁵. Dunque il testo risale allo stesso anno del trittico olandese (che un'indicazione dell'autore definisce «scritto il 3 aprile '61»⁶) di cui fa parte *Amsterdam* («Questa poesia fa parte di un gruppo di tre che debbo a un breve soggiorno in Olanda»⁷), ma non proviene affatto da una meditazione sulla storia e sul paesaggio incontrato durante i giorni olandesi, bensì appunto da un sogno riemerso evidentemente nella memoria; ed è interessante notare, in ordine al ragionamento precedentemente avanzato, come la coincidenza cronologica e geografica metta bene in luce la coesistenza in Sereni di due distinte e complementari modalità dell'immaginazione poetica. La prima, più evidente e più nota, riguarda lo sguardo dubbioso e franto che un io a sua volta in via di disgregazione getta sul mondo, sulla storia collettiva e sulla propria individuale memoria esistenziale e storica, registrando l'accavallarsi di voci, di echi, di sguardi. La seconda, di cui *La sonnambula* è figlia, sposta altrove, in una zona assai meno definibile, la propria attenzione; si avvale del sogno, della riemersione di immagini antiche e decontestualizzate, accolte in tutto il loro potere di rivelazione e perturbamento; si affida spesso a un gioco di specchi estremo, in cui l'io tende a svanire, o a spostarsi lateralmente, abbandonando la scena alla voce e allo sguardo dell'Altro. All'interno di questa seconda modalità poetica si direbbe a prima vista che l'oggetto della ricerca espressiva si faccia più privato, più soggettivo, abbandonando il fondale della storia e della dimensione collettiva, e che vengano esplorate le caverne più profonde dell'io; salvo poi, per questa via, ottenere il più estremo effetto di straniamento e di superamento dello stesso io, perduto adesso in un vortice, portato via da un vento di catastrofe, rivelato a se stesso e contemporaneamente a se stesso negato. Ed è notevole il fatto che i due segnali più evidenti di un simile stravolgimento ottico, cioè il titolo della poesia, che introduce immediatamente il lettore nell'atmosfera onirica, e le virgolette che incorniciano il testo e lo trasformano in un monologo pronunciato da

⁵ Cfr. V. Sereni, *Poesie* cit., p. 547.

⁶ Ivi, p. 622.

⁷ Ivi, p. 623.

una figura misteriosa (quella della *Sonnambula*, appunto) arrivino a maturazione solo in un secondo tempo, dentro il processo compositivo del testo. Il titolo, infatti, appare come già detto soltanto nelle bozze del volume, laddove in precedenza figurava soltanto, a mo' di titolo, l'*incipit*; quanto alle virgolette, nelle prime quattro redazioni manoscritte a noi note esse mancano del tutto, mentre compariranno poi in tutte le stampe⁸. Segno evidente, questo, del fatto che Sereni intende sempre più avvalersi, con l'evoluzione del processo creativo e con l'accresciuta coscienza del proprio testo e delle sue potenzialità espressive, delle risorse stranianti a sua disposizione, trasformando quella che in origine poteva forse considerare la registrazione di un sogno antico in un dialogo volutamente meno decifrabile e più contraddittorio.

Lasciando da parte per ora tanto gli aspetti stilistici e retorici, quanto le risonanze culturali ravvisabili nella poesia, su cui si tornerà più avanti, basterà cominciare a chiedersi cosa appaia, al lettore, quale situazione si delinei e quali personaggi si muovano sulla scena. In un'ambientazione geografica appena accennata, sfuggente e tuttavia relativamente riconoscibile (la «mezza montagna» di v. 2, cui si collegano qua e là alcuni altri particolari topografici, come le «valli» di v. 7, e il «gallo alpestre» di v. 4; insieme ovviamente alla distinzione per antitesi con la «città» distante di vv. 6, 15 e 16), e in una stagione dichiaratamente invernale (v. 1, in opposizione alla «primavera» di vv. 15 e 17), due figure umane sembrano sfiorarsi in uno spazio non definito (che le varianti manoscritte ci permettono tuttavia di riconoscere in una baita di montagna, nella quale dormono un certo numero di persone⁹). I loro movimenti, i loro desideri e le loro speranze hanno una chiara connotazione erotica, forse anche sentimentale; e però l'azione, se azione si dà, è tutta dislocata nella registrazione che dei fatti ci offre la voce femminile monologante, o forse meglio dialogante con un io che rimane in secondo piano, pur essendo, si direbbe, il vero motore dell'azione («Nel sonno dei corpi ti sento / avvicinarci al mio sonno: / nel tunnel smanioso prendi me», recitano i vv. 8-10). Ma un'altra serie di anomalie spiazzava il lettore e complica le cose: la *sonnambula* dovrebbe muoversi nel sonno, dirigersi più o meno inconsciamente verso qualcosa o qualcuno; mentre qui la situazione è come rovesciata, e la *sonnambula* è invece avvicinata dal tu maschile, e invece di deambulare ignara parla e persino analizza i fatti, preannuncia un futuro vaghissimo e luminoso; di più, ella *sente* l'uomo che si avvicina smanioso a lei e al suo sonno, e poco dopo lo invita a cogliere su di lei «queste rose di

⁸ Ivi, p. 547.

⁹ Ivi, p. 548.

rupe» (v. 14). Chi parla non corrisponde a chi agisce, né all'autore del sogno e dell'esperienza; di più, chi attraversa lo spazio notturno non corrisponde a chi, logicamente, dovrebbe essere posseduto dal sonnambulismo e dunque dal movimento. Da un punto di vista per così dire narrativo¹⁰, i diciassette versi della poesia scompigliano dunque le carte, disegnando appunto il ben noto sconvolgimento onirico, in cui crediamo ancora ad ogni passo di poter ravvisare una logica del discorso, salvo esser poi costantemente smentiti e rimandati a un orizzonte di verità altro e inquietante. Dalle contraddizioni strategiche di un simile tessuto, contemporaneamente prossimo a una trama riconoscibile eppure costantemente inghiottito dal vago e dall'indistinto sonnambolico, emergono con forza i picchi lirici del testo, le immagini più misteriose nelle quali si coagula l'ambiguità della situazione e il fascino evocativo del discorso poetico, e che corrispondono anche ai due «culmini, entrambi in fine di verso» in senso spaziale, cui si possono opporre i «due punti più profondi»¹¹: da un lato il «gallo alpestre» (v. 4) alto sul suo canto che si rovescia subito in «voragine» (v. 5) e capace poco dopo di propagare tra montagna e città «un visibilio di valli» (v. 7); dall'altro le vertiginose «rose di rupe» (v. 14), che si offrono sullo sfondo del precedente «anche il più basso» (v. 13), e paiono in grado di ricucire lo strappo rispetto alla città che si era aperto inizialmente, se la città, che poco prima il canto del gallo «distanzia» (v. 6), può riapparire ora come una vaga, seducente promessa di vita (v. 15), e «l'inverno / di mezza montagna» (vv. 1-2) rovesciarsi in annuncio di «primavera» (v. 15).

Ci vuol poco a ravvisare, in questa prima serie di richiami geometrici tra elementi paralleli e elementi antitetici, il meccanismo proprio della poesia sereniana, cioè quella specularità costante, e costantemente alleata all'iterazione, volta a produrre effetti di scomposizione e spaesamento, frantumazione della percezione e stratificazione della realtà percepita o rammemorata, che sono ben noti a critici e lettori, almeno a partire dalle prime registrazioni sismografiche dell'osservatorio fortiniano¹². Alla stessa famiglia apparterranno naturalmente le anafore che scandiscono i VERSI (*Niente come*, v. 1 e v. 4; *nel*, v. 8 e v. 10, ma anche subito dopo in *tunnel*), e più in generale i numerosi fenomeni iterativi, micro e macroscopici: la riproduzione della

¹⁰ Sull'importanza della narratività in Sereni, e sui rapporti tra poesia e prosa, cfr. Maria Antonietta Grignani, *Le sponde della prosa in Sereni*, in *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 9-51; Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004.

¹¹ Cfr. M. Tavoni, *La Sonnambula e gli Strumenti umani* cit., p. 82.

¹² È Franco Fortini (cfr. *Di Sereni*, ora in *Saggi italiani* cit., I, pp. 172-203), il primo a sottolineare, già nel 1966, che «le figure di questo libro sono la ripetizione e la reticenza» (p. 181); osservazione che sarà poi ripresa e portata a pieno compimento da P. V. Mengaldo (*Iterazione e specularità in Sereni* cit.).

struttura sintattica dei primi tre versi (apertura 'in negativo', con «Niente come» seguito dal soggetto così enfattizzato; precisazione modale nel verso successivo – «di mezza montagna», v. 2 e «nella voragine del canto», v. 5), e terzo verso che esprime finalmente l'azione del soggetto e le sue conseguenze («dice che l'inverno finirà», v. 3; «distanza la città», v. 6, che si duplica poi nell'immagine seguente: «propaga / di qui a laggiù un visibilio di valli», vv. 6-7), la ripetizione e variazione dei termini «inverno» (vv. 1, 3), «città» (vv. 6, 15, 16), «sonno» (vv. 8 e 9) e «primavera» (vv. 15, 17), il bisticcio etimologico tra «viziata» (v. 11) e «viziosa» (v. 12), l'insistenza su sintagmi associativi strutturalmente analoghi, che sfumano volutamente l'esatta comprensione proprio mentre fingono di specificare e precisare l'immagine (la struttura «inverno + di + mezza montagna», vv. 1-2, si ritrova identica in «voragine del canto», v. 5, «visibilio di valli», v. 7, «sonno dei corpi», v. 8, e finalmente proprio in «rose di rupe», v. 14), la disseminazione ossessiva di pronomi e aggettivi possessivi e personali che rimbalzano dall'io al tu al noi in un gioco di specchi ingannevoli (tutti nella seconda parte del testo, dopo l'*ouverture* impersonale di vv. 1-7: «ti», v. 8; «mio», v. 9; «me», v. 10; «tu», v. 11; «mio» e «te», v. 13; «me», v. 14; «ci», v. 15; «ti», v. 17; cui si potrebbero ancora aggiungere i numerosi *io* e *tu* impliciti che reggono le forme verbali), la contrapposizione tra un movimento che nella prima parte allontana qualcosa («distanza» e «propaga» v. 6, «di qui a laggiù», v. 7) e un altro uguale e contrario che nella seconda parte avvicina («ti sento / avvicinarti», vv. 8-9, «prendi», v. 10, «cogli», v. 14).

Anche la disposizione della materia lungo i diciassette versi del componimento suggerisce una particolare attenzione dell'autore per simmetrie e contrapposizioni: al primo periodo, che si snoda lungo i sette versi iniziali (l'ultimo dei quali endecasillabo) e definisce i contorni imprendibili e come sospesi di uno spazio e di un tempo, risponde con precisione il secondo periodo sintattico, anch'esso di sette versi (chiusi dall'endecasillabo più netto e scandito del testo: «cogli su me queste rose di rupe», con i suoi forti accenti di prima, quarta e settima che lo tripartiscono esattamente, secondo un ritmo prezioso, quasi di stampo falecio-catulliano), entro il quale può aver luogo l'enigmatico incontro tra i due protagonisti; mentre gli ultimi tre versi, occupati da due periodi più brevi (il secondo dei quali duplica e ribadisce quello precedente, frangendolo su due versi), hanno il compito di ricollegare il tutto in modo inedito: dopo la rivelazione onirico-amorosa dei vv. 8-14, l'antitesi «inverno» – «primavera» apre nuove prospettive, mentre la rima «città» (v. 16) «finirà» (v. 3)¹³, chiudendo il cerchio e saldando i due

¹³ Giustamente è stato osservato (cfr. M. Tavoni, *La Sonnambula e gli Strumenti umani* cit., p. 87) che a questa rima vanno collegati i numerosi richiami fonici tra i pronomi «me» e «te» che attraversano

lembi di una cornice al centro della quale si è attraversato il «sonno dei corpi» (v. 8), può in qualche modo sanare l'altra antitesi iniziale tra «montagna», luogo dell'inattesa esperienza invernale, e «città», inizialmente lontana e in fuga, e ora quasi luogo stesso dove la «primavera» potrà darsi nella sua annunciata pienezza.

Su di un piano ancora più impercettibile, e tuttavia capitale per il linguaggio poetico, collaborano a questa resa espressiva le molecole fonosemantiche che scoppiettano nel testo: lo sfrigolio delle affricate di «ragazza viziosa e viziata» (vv. 12-13), già aperto in v. 2 da quel «mezza montagna», riacceso in v. 6 con «distanzia», e ammiccante all'asprezza di «alpestre» (v. 4), allo squillo di «visibilo di valli» (v. 7), al sibilo che da «Sonno» e «Sento» di v. 8. si agita attraverso l'altro «Sonno» (v. 9), fino al «tunnel smanioso» (v. 10), al «Salvi» (v. 11), riecheggia ancora in «viziosa» (v. 13) fino a precipitare in «basso» (v. 13), per poi definitivamente farsi udire nell'inquieto sintagma centrale «Rose di Rupe» (v. 14). Un secondo strumento, dalla voce più cupa e profonda, si affida alle nasali implicate del primo «Niente» e del limetrofo «inverno» (v. 1), passa per «Mezza Montagna» (v. 2), «inverno finirà» (v. 3), ritorna in «Niente» (v. 4), e poi in quasi-rima con «Canto» (v. 5) e con «Sento» (v. 8, assonante del resto anche con «inverno» di v. 1), rintocca in «distanzia» (v. 6), e finalmente si apre compiutamente in «sonno» (vv. 8-9) e nel «tunnel smanioso» dove «prendi me» (v. 10), fino a dissolversi nel bisticcio fonico tra «ogni» (v. 13) e «cogli» (v. 14). E ancora si potrebbero osservare le scoppiettanti labiali che verso la fine si chiamano l'una con l'altra, in compagnia vibrante: «Più Basso» (v. 13), «Rose di Rupe» (v. 14), «ci aspetta una città con la sua Primavera» (v. 15), e soprattutto il conclusivo «PRIMAVERA ti PREPARO» quasi anagrammatico (v. 17).

Qualunque sia la dimensione della lente che vogliamo usare per gettare uno sguardo sulla poesia, il risultato non cambia: ogni elemento testuale si sommuove, si increspa e si dirige verso un identico orizzonte o punto di fuga, verso quel luogo in cui l'irruzione onirica potrà manifestarsi nel linguaggio, e la sua sfuggente verità affidarsi alle concrezioni semantiche più rilevate e indefinibili, in un continuo slittamento dei piani di realtà, di tempo e di spazio, come tessere di un mosaico in movimento verso un ordi-

la poesia, accrescendo notevolmente il tasso di versi ossitoni (vv. 3, 10, 16, e al mezzo 13 e 15). Con la conseguenza, osserva il critico di un «addensarsi della sospensione sulla fine di ciascuno di essi, ciascuno spórtò sul vuoto della necessità di una propria continuazione». Notazione che si potrebbe corroborare con la funzionalità delle inarcature, già in vv. 1-2, e poi 4-5, 5-6, 8-9, 11-12, 13-14, cui si contrappone un unico verso sintatticamente autonomo e in sé risolto, dal sapore inaspettatamente profetico: «Ci aspetta una città con la sua primavera» (v. 15).

ne ancora imprevedibile. Ancora più interessante appare allora esaminare le redazioni precedenti del testo, che mostrano con sufficiente chiarezza come proprio i punti più visibili della poesia in senso lirico e onirico, cioè le immagini che paiono maggiormente coagulare in sé il potenziale misterioso eppure rivelatore della situazione raffigurata, siano in realtà il punto d'arrivo di un processo compositivo non breve, e inizialmente assai più denotativo¹⁴. I versi iniziali, ad esempio, con il «gallo alpestre / nella voragine del canto» riassumono ciò che originariamente era meno avaro di dettagli e di riferimenti precisi, ma appunto per questo meno violentemente evocativo. Le varianti meno contratte e più generose in tal senso recitano addirittura: «il canto allegro / del gallo alpestre / distanzia la città / nella sua voragine di canto», e «Niente come il gallo delle rupi / segna le valli ventose col suo canto, / le secche brughiere, le ghiacciate / scorciatoie»: dove risulta chiaro il procedimento di concentrazione estrema che condurrà alla lezione definitiva, e la dislocazione del termine «rupi», lasciato cadere qui ma fatto per finire riemergere in tutta la sua forza al v. 14 della versione ultima. Non diverso il procedimento che condurrà faticosamente al sintagma «visibilio di valli» (v. 7): del tutto assente nelle prime elaborazioni manoscritte, della definitiva ben più distese e descrittive («niente fa più distante la città e l'approssima»; poi «distanzia la città, frappone / tra essa e noi una vertigine di valli»), comincia ad apparire più tardi, prima come, appunto, «vertigine», poi cassato in «capogiro» e finalmente «visibilio», termine che sposta e complica l'immagine, sottraendola alla sola dimensione 'vertiginosa', introducendovi di soppiatto il duplice motivo della gioia e dell'invisibilità e piegando dunque l'iniziale «capogiro» ad un senso meno spaziale e più interiorizzato. Particolarmente tormentata la genesi dei versi centrali (8-10); il «tunnel» dove «smanioso prendi me» della lezione definitiva riassume in sé un originario «tunnel del sonno della baita» in cui «sento che andiamo cercandoci» successivamente più volte modificato, allungato e contorto prima di giungere alla contratta formulazione finale. E altrettanto elaborata la definizione di quelle «rose di rupe» (v. 14), giunte a completa fioritura dopo un lungo tragitto di riduzione e soppressione: nelle redazioni primitive del testo, infatti, si davano tutta una serie di particolari relativi alla figura femminile, alle sue intenzioni, e da ultimo alla «rosa di rupe / che in ogni mio gesto fiorirà / d'ora in poi»; tutte cose sfrondate con vigore, per lasciare apparire la fragranza espressiva della pura immagine lasciata a se stessa e alla propria intrigante allusività. Si può insomma concludere che, se la poesia si genera, come afferma lo stesso autore, a partire da un sogno di alcuni anni precedente la scrit-

¹⁴ Per tutti gli esempi seguenti, cfr. V. Sereni, *Poesie cit.*, pp. 547-549.

tura, la scrittura non vuole affatto limitarsi a ‘raccontare’ quel sogno, o a ragionarci su; lo fa all’inizio, forse, nelle sue prime apparizioni; salvo indirizzarsi subito sulla pista più ardua che tenta di riprodurre dentro il linguaggio poetico lo spaesamento onirico, per via di sottrazioni, depistaggi e coaguli semantici in grado di scatenare il pensiero associativo. Anzi, proprio i punti più rilevati in tale direzione del testo sono quelli che più lentamente giungono a piena maturazione: come se, per estrarli quali singole gemme dal filone della narrazione orizzontale, fosse stato necessario un lavoro di scavo e di sterro particolarmente complesso.

Si è già accennato inizialmente ai due più macroscopici indizi di una simile intenzione da parte di Vittorio Sereni: l’apparizione delle virgolette che aprono a chiudono il testo, definendo subito la dislocazione di una voce ‘altra’, e l’invenzione del titolo stesso, in un’epoca tarda, a ridosso della stampa. Come se solo in questo momento, ormai cruciale, l’autore avesse preso piena coscienza del valore esemplare e del significato profondo di un testo così faticosamente elaborato, e potesse apporvi gli ultimi sigilli necessari per sottrarlo alla semplice registrazione di una privata memoria onirica, trasformandolo invece in un campo di misteriose tensioni e dissociazioni. Forse non è necessario insistere troppo sull’importanza e sulle conseguenze della virgolettatura, che accentua e anzi dichiara subito la messa in ombra, il provvisorio ammutolimento dell’io lirico, e la sua sostituzione con un *tu* forse *falsovero*¹⁵ ma certo efficacissimo nell’inaugurare quel processo di «rispecchiamento e sdoppiamento dell’io»¹⁶ tanto caratteristico della poesia sereniana più matura, che si avvale non di rado proprio del dialogo a più voci o tra più voci. Dialogo, appunto, che nel caso de *La sonnambula* tocca forse il suo limite ultimo, trasferendo interamente la responsabilità enunciativa alla voce di un’altra figura, allontanando prospetticamente quella dell’io, e realizzando in tal modo il grado massimo della diffrazione. L’assenza delle virgolette iniziali e finali, che come detto ha accompagnato il testo lungo la sua complessa evoluzione, non mutava a ben vedere la sostanza della situazione; ma rendeva più difficile per il lettore (o meglio: per l’autore lettore di se stesso, che leggeva i propri abbozzi e forse cercava di capire dove si stava indirizzando la ricerca espressiva) il riconoscimento dell’alterità presente nella poesia, e delle sue potenzialità poetiche. Tanto più che all’assenza di virgolette si alleava l’assenza del titolo; e allora poteva anche non risultare immediatamente evidente che *tutte* le parole della *Sonnambula* sono pronunciate

¹⁵ Cfr. V. Sereni, *Niccolò*, una delle poesie di *Stella variabile*, vv. 15-17: «Adesso/ che di te si svuota il mondo e il *tu* / falsovero dei poeti si ricolma di te».

¹⁶ Cfr. P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* cit., p. 109.

da un tu misterioso e inconoscibile e volte ad illuminare un io invisibile. La scelta finale, insomma, mostra con chiarezza il pieno riconoscimento, da parte di Sereni, della valenza particolare ed eccezionale di questo testo poetico, che potremmo anche leggere, a questo punto, nella scansione generale degli *Strumenti umani*, come l'apertura di un nuovo sipario, dietro il quale appaiono ora

il sogno come verità, negativo rivelatore dell'esistenza; e la verità come allegoria proiettata nell'irreale: si rivela qui quella dimensione utopica che è una componente essenziale della poesia di Sereni, la stessa per cui dal piatto non-senso del presente scattano talvolta proiezioni nel futuro che un senso, *profeticamente*, rivelano¹⁷.

L'aggiunta del titolo, tuttavia, chiede di essere letta anche in altro modo, e comporta conseguenze più complesse sul piano intertestuale. È ben noto, in effetti, che nella poesia di Sereni, a partire almeno dagli *Strumenti umani* e via via in modo sempre più marcato, la dimensione intertestuale entra a far parte dell'intreccio di voci dialoganti che attraversano i testi. Si tratta, nei casi più visibili e dichiarati, di vere e proprie citazioni, spesso indicate in nota dallo stesso autore, incastonate nel tessuto poetico; ma a mano a mano che ci si allontana dall'esattezza puntuale di una fonte vera e propria o di un passo chiaramente richiamato, il dialogo intertestuale assume caratteri più vaghi e sfumati. Tra citazione precisa e allusione indefinita, un ventaglio di possibilità estremamente differenziate si apre allo sguardo del lettore; come se, si potrebbe forse pensare, i riferimenti più o meno visibili ad altri autori, spesso distanti per tempo e cultura dal presente di Sereni, non fossero sempre segnali ammiccanti, indizi esatti e raffinati da decifrare per capire ciò che nascondono o contraggono, bensì piuttosto tracce di un atteggiamento mentale, orme quasi invisibili di un monologo interiore, stelle di intensità variabile in un firmamento culturale che appartiene a quell'io così franto e stratificato da risultare spesso quasi impalpabile, eppure tanto presente nel vuoto che disegna attorno a sé.

Per esempio: il «gallo alpestre» di v. 4 non starà rievocando nel suo canto l'illustre e di lui tanto più smagato «gallo silvestre» di Leopardi (che, zoologicamente parlando, è quasi poi la stessa cosa)? A voler approfondire una simile ipotesi, non sarebbe neppure difficile trovare, dentro l'operetta leopardiana, qualche altro elemento in grado di rafforzare un eventuale dialogo a distanza: la presenza del «sonno», del motivo stagionale («autunno» e

¹⁷ P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* cit., p. 111.

«verno», «stagione nuova»), del tono profetico (ma di segno opposto, ovviamente), persino la ricorrenza del termine «valli». Eppure, più che una vera interpretazione, l'allusione chiede forse soltanto di essere riconosciuta, ammessa come possibile pulviscolo culturale depositato nel linguaggio e acceso dall'immaginazione, indefinito suggerimento di una prospettiva. E anche il titolo, appunto, agisce in modo analogo; il rinvio stavolta è tanto chiaro da non poter essere né sottovalutato né messo in dubbio, e riconduce all'opera omonima di Vincenzo Bellini, su libretto del Romani, del 1831¹⁸. Nei due atti de *La Sonnambula* belliniana, del resto, non è impossibile ritrovare un'ambientazione e una trama vagamente simili a quelle sereniana: il matrimonio di Amina e di Elvino, i due protagonisti, ha come teatro una imprecisata e collinare campagna svizzera (niente affatto distante dalla «mezza montagna» di Sereni), in cui il villaggio pastorale teatro dell'azione scenica è per di più chiaramente opposto alla «città» («Son cortesi, son galanti / gli abitanti di città», canta Lisa nella scena VI del primo atto), e, ancora in una battuta di Lisa, collegato al castello da una via addirittura «alpestre»; mentre, poco più oltre, la prima apparizione del fantasma che si rivelerà in seguito essere Amina in preda al sonnambulismo è accompagnata dal Coro, che tratteggia un cupo paesaggio notturno in cui si apre una «valle fonda» dove «la Strige immonda urlando va» (I, VI). Oltre ad altre minute ricorrenze lessicali, a cui non è forse necessario attribuire eccessiva importanza (il motivo dei fiori, sottoforma di rose, gigli e viole, attraversa ad esempio l'intera opera, facendosi drammaticamente rilevato nel finale, quando Amina, incosciente, «si toglie dal seno i fiori ricevuti da Elvino» (II, X); passo che potrebbe anche non essere estraneo al «cogli su me queste rose di rupe» di v. 14), colpisce il parallelismo delle situazioni narrative: il sogno e il sonnambulismo sono nell'opera di Bellini la ragione del malinteso che minaccia di stroncare l'amore dei due fidanzati, ma anche il motore che rovescia la vicenda in lieto fine. Amina, innocente sonnambula, verrà infatti scoperta nella camera di Rodolfo, e per questo ritenuta colpevole di tradimento dal fidanzato e dai compaesani; ma sarà lo stesso Rodolfo, che non ha voluto approfittare della situazione, a scagionarla sul finale, offrendo come prova dell'onestà di lei proprio il sonnambulismo manifesto, che lascia gli spettatori esterrefatti e finalmente convinti («V'han certuni che dormendo / Vanno intorno come desti, / Favellando, rispondendo, / Come vengono richiesti, / E chiamati son sonnambuli / Dall'andar e dal dormir», spiegherà Rodolfo agli allibiti paesani in II, VIII). Inoltre, nei due episodi in cui il sonnambulismo

¹⁸ Cfr., anche per le successive citazioni, Felice Romani, *La sonnambula. Melodramma*, Genova, Tip. dei fratelli Pagani, 1834.

di Amina occupa il centro della scena, la protagonista *parla* a partire da una condizione onirica; nel primo caso, sogna il futuro sposo rivolgendosi invece, quasi smaniosa, a Rodolfo che l'ascolta rapito e tentato; successivamente esprime in sogno tutto il suo amore e la sua disperazione per Elvino, che crede ormai perduto, e così facendo obbliga Elvino, che la sta ascoltando, a farsi cosciente del proprio errore e dell'amore di lei. Difficile, per il momento, proseguire oltre su questa pista senza il rischio di forzare troppo le cose; ma anche così, arrestandoci sulle soglie di una generica analogia tra la poesia e l'opera lirica, risulta con evidenza come l'inserzione del titolo, e con il titolo del richiamo a Bellini, abbia un effetto teatrale notevolissimo: l'equivalenza tra avvenimento privato e libretto operistico produce una sorta di fuga temporale e culturale, proietta il fatto concreto – già di per sé in bilico tra sogno e realtà – su di un orizzonte più ampio, più complesso e ancora più sfuggente, e colloca l'incontro notturno rappresentato nel testo in una zona altrettanto indecifrabile, a metà strada, si potrebbe dire, tra ironia e erotismo.

Sulla questione delle interazioni¹⁹ di cui si nutre la poesia di Sereni propone un'ampia panoramica lo studio di Giovanna Cordibella²⁰, dedicato soprattutto a identificare e interpretare le contaminazioni con la prosa, particolarmente significative; e forse ci si potrebbe a tal proposito chiedere quali siano il genere o la categoria a cui ascrivere l'eventuale interazione con un libretto d'opera, che tiene un piede nel linguaggio poetico e l'altro nella dimensione narrativa e, appunto, teatrale. Ciò che più importa ora, tuttavia, è altro: tenendo bene in vista il poemetto *Un posto di vacanza*, come il territorio estremo in cui una serie di fenomeni stilistici e strutturali inaugurati almeno a partire dagli *Strumenti umani* verranno portati alla massima incandescenza, la studiosa illumina un altro importantissimo ingrediente della scrittura sereniana: di fianco ai modelli che riconducono alla prosa, ne individua gli altri, forse meno frequenti ma proprio per questo anche più sorprendenti, propri di «una tradizione poetica che da Virgilio, Dante e Petrarca giunge, con Campana ma soprattutto con Hölderlin, a una linea 'alta' della lirica moderna»²¹. Il nome di Hölderlin, d'altro canto, ne trascina subito con sé altri due, necessari per intuire il percorso di lettura e appropriazione seguito da Sereni: Leone Traverso, tra i maggiori traduttori appunto dell'opera holderliniana, che viene ricordato in modo assai particolare da

¹⁹ Sulle implicazioni del concetto, cfr. Luca Lenzini, *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani e Bertolucci*, Trento, Temi, 1998.

²⁰ Cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni* cit.

²¹ Ivi, pp. 91-92.

Sereni nel *Ritratto* postumo del 1971²²; e René Char, traducendo il quale Sereni è indotto a riconoscere nell'opera del grande poeta di Tübingen un compagno di strada dell'amico e maestro francese²³. Sicché, può osservare la Cordibella,

Il binomio Hölderlin-Char è estremamente indicativo e svela uno dei possibili canali di ricezione da parte di Sereni del lirico tedesco. Si chiarisce così nel contempo un ulteriore aspetto della «funzione Char» nel Sereni maturo: il poeta non funge solo, come ormai è acclarato, da modello per una tensione al sublime, a una verticalità lirica, bensì anche come mediatore di una tradizione poetica che, da Hölderlin a Celan, tale verticalità ha perseguito e canonizzato²⁴.

Ricondotta entro i confini de *La sonnambula*, l'annotazione consente innanzitutto di osservare che i picchi lirici, i punti di maggior condensazione e sublimazione del linguaggio, camminano a braccetto con l'emersione onirica, che anzi li favorisce e li sprigiona; è infatti nella parentesi aperta dal sogno che più facilmente il linguaggio può allontanarsi dalla *tentazione della prosa*, e affidarsi invece alla verticalità lirica, incontrandosi appunto con le voci più alte della tradizione europea. Anche su questo versante, tuttavia, dovranno valere gli stessi gradi di approssimazione precedentemente suggeriti, sicché accanto alla fonte esatta e al rimando dichiarato potranno sussistere macchie di prossimità, probabili memorie, intonazioni imitative. Consideriamo ancora per un istante il poemetto *Un posto di vacanza*, entro il quale tutti questi meccanismi sono messi al lavoro, a livello micro e macroscopico: i versi sono intessuti di citazioni, di allusioni, di rifacimenti, che spaziano dal canone italiano, alla poesia malgascia tradotta da Sereni, dal recupero di un epigramma fortiniano in cui entravano antichi versi del *Diario d'Algeria*, fino alla presenza sotterranea di modelli o riferimenti meno visibili e più segreti, uno dei quali può appunto ricondurre all'Hölderlin di *Alle fonti del Danubio*, ancora nella traduzione di Leone Traverso, testo in

²² Cfr. V. Sereni, *Ritratto di Traverso*, in *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 100-103. Di singolare rilevanza il fatto che Sereni rievochi i dubbi a suo tempo espressi da Leone Traverso sull'eccesso di prosa che a suo giudizio gravava sulla sua poesia più recente; passo in cui la Cordibella crede a ragione di poter leggere un'ulteriore prova del ruolo che l'Hölderlin traversiano può aver giocato sulle impennate liriche di Sereni (cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesie di Vittorio Sereni* cit., p. 94).

²³ Sulla tormentata amicizia tra Sereni e René Char, dalle prime lettere alla brusca rottura finale, si legga ora l'ottima ricostruzione di Elisa Donzelli, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char*, Torino, Aragno, 2009. Le annotazioni di Sereni sul rapporto di Char con Hölderlin sono consegnate agli *Appunti del traduttore* che accompagnano il volume René Char, *Ritorno sopra monti e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974.

²⁴ Cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit., p. 94. Il testo di Hölderlin e la relativa versione in Friedrich Hölderlin, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 24-31.

cui, annota la Cordibella, ritroviamo un sorprendente parallelismo nell'uso dei tasselli metaforici: tanto il Magra quando il Danubio sono messi in relazione con un identico sistema di immagini: «l'organo, le canne da cui esco- no 'in puri zampilli' gli 'accordi solenni', il dilagare del 'melodico fiume'»²⁵. Forse, allargando di poco l'ottica del confronto, si potrebbe avanzare un'altra candidatura hölderliniana, identificando in *Andenken*, una delle poesie più note e più precocemente tradotte in italiano (era nella manciata di testi, per esempio, già affrontati da un giovanissimo Gianfranco Contini negli anni '30 del secolo scorso²⁶), una sorta di modello generale *in nuce* dell'intero poemetto *Un posto di vacanza*²⁷. Un fiume, in entrambi i casi, che sfocia nel mare (il Magra, per Sereni; la Garonne, che si getta prima nella Dordogne e poi nell'Atlantico dopo aver attraversato Bordeaux, per Hölderlin; e per entrambi quei fiumi riassumono antiche immagini di vita e di speranza), si fa emblema e voce del tempo che scorre, e della memoria che prova a risalire addietro lungo gli anni, ritrovando gli amici perduti. Lungo le rive ora spoglie d'amici e popolate da ricordi, brevi presenze enigmatiche, fremiti d'aria, frammenti di antichi dialoghi, storie trascorse e non indolori, ideali politici in frantumi, i due poeti si affacciano sul paesaggio reale e insieme memoriale, interrogano la misteriosa dialettica di fiume e mare, di percorso e di totale, definitiva immersione, avventura e perdita; ma insieme si sporgono sull'essenza stessa della scrittura poetica, sul suo significato profondo, sulle sue contraddizioni²⁸. E se l'ampiezza compositiva di Sereni dilata e

²⁵ Cfr. G. Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit., p. 93. Sul ruolo di Char si leggano anche le dichiarazioni dello stesso Sereni, rimaste a lungo inedite e ora pubblicate in *Poeti francesi letti da Vittorio Sereni*, a cura di Bianca Bianchi, Luino, Nastro & Nastro, 2002, in particolare pp. 41-42: «Mi appariva lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia. In sostanza non lo capivo [...]. Per altro la tensione che avvertivo in lui, l'ampiezza e la forza innegabili di un orizzonte poetico per me impenetrabile mi facevano soggezione e al tempo stesso mi sfidavano».

²⁶ E pubblicate poi quasi dieci anni più tardi, con l'aggiunta di una lucidissima postfazione; cfr. *Alcune poesie di Hölderlin*, tradotte da Gianfranco Contini, Firenze, Parenti, 1941 (poi Torino, Einaudi, 1987).

²⁷ Cfr. F. Hölderlin, *Inni e frammenti* cit., pp. 174-179.

²⁸ Si affida al corpo minore di una nota il resoconto forse inessenziale della nascita di una simile ipotesi: rileggendo per altre ragioni Hölderlin e le sue diverse versioni italiane novecentesche, la soluzione di Giorgio Vigolo per alcuni versi finali di *Andenken* («Ma toglie e dà / memoria il mare»; cfr. F. Hölderlin, *Poesie*, a c. di Giorgio Vigolo, Milano, Mondadori, 1971) parve a chi scrive accendere un'improvvisa e precisissima memoria sereniana, legata, così si credeva, proprio a *Un posto di vacanza*. Ma né in quel testo, né altrove nell'opera di Sereni, inutilmente compulsata, fu possibile ritrovare il verso in questione (benché, proprio nel *Posto di vacanza*, non siano poche le immagini e i versi che paiono ronzare attorno a quello hölderliniano); per l'ottimo motivo che non Sereni, ma Giorgio Orelli, nel primo degli otto movimenti del *Quadernetto del Bagno Sirena* (in Giorgio Orelli, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977) lo cita in apertura e lo dichiara puntualmente in nota: «Calmo e limpido il mare / che prende e dà memoria». Né si può escludere che la confusione, non senza un po' di vergogna dichiarata, porti in qualche modo a galla qualcos'altro, una circolazione sotterranea, nello stesso giro d'anni e in poeti per qualche aspetto almeno apparentabili, di quella tradizione alta e sublime che appunto da Hölderlin prendeva le mosse, e che si trattava in qualche modo di fare agire nel quadro forzatamente prosaico e prosastico della contemporaneità più avvertita e meno ingenua.

scompono la meditazione in sette vasti frammenti, i neppure sessanta versi di Hölderlin giungono solo in quello conclusivo a tematizzare esplicitamente (e dolorosamente, e trionfalmente) la riflessione sulla poesia:

Was bleibet aber, stiften die Dichter.

Atto fondativo del linguaggio poetico moderno, che sale come una fenice dalla distruzione operata dal tempo, dallo svanire delle cose e delle loro sembianze, inghiottite dal mare dell'oblio: su questa estrema vacanza, e solo a partire da lei, può sveltare l'esile vessillo dei poeti. E anche Sereni, a modo suo, con il suo tono più volutamente dimesso, potrà giungere a una conclusione che non è solamente una dichiarazione di sconfitta:

Amare non sempre è conoscere («non sempre
gioinezza è verità»), lo si impara sul tardi.

Un sasso, ci spiegano

non è così semplice come pare.

Tanto meno un fiore.

L'uno dirama in sé una cattedrale.

L'altro un paradiso in terra.

Svetta su entrambi un Himalaya
di vite in movimento.

Ne fu colto

il disegno profondo

nel punto dove si fa più palese

– non una storia mia o di altri

non un amore nemmeno una poesia

ma un progetto

sempre in divenire sempre

«in fieri» di cui essere parte

per una volta senza umiltà né orgoglio

sapendo di non sapere.

Sul rovescio dell'estate.

Nei giorni di un sole di dicembre²⁹.

Nella divaricazione del «sasso» che «dirama in sé una cattedrale» e del «fiore» capace di schiudere un «paradiso in terra» potremmo essere tentati di leggere l'ultima fioritura delle «rose di rupe» da cui siamo in fondo partiti, tanto più ponendo mente ai versi che, nella terza parte del poemetto, mettono di nuovo in scena su uno sfondo di «lontane rupi» (e di «colline» che si

²⁹ Cfr. V. Sereni, *Un posto di vacanza*, VII, vv. 9-26.

oppongono a «città»), una sfuggente figura femminile, vaga erede della nostra *sonnambula* e della sua profezia:

Ritta sulla vertigine, estatica indugiando con lo sguardo
sulle colline prossime e più lontane rupi.
a dito segnando in controluce città
che forse furono e non saranno mai –
«Tutto questo,» dice la donna, «ti darò
se prosternandoti mi adorerai»³⁰.

Ma se le «rose di rupe» sono capaci di arrivare fin qui e di attecchire sulle colline di Bocca di Magra, forse non è neppure del tutto immotivato cogliere in esse una vaga, lontana eco ritmica delle «wilden Rosen» di un altro celeberrimo testo di Hölderlin, scritto, come *Un posto di vacanza*, sul margine della linea d'ombra, e che da qui, a ritroso, potrebbe forse gettare un ultimo raggio sulla nostra *Sonnambula*:

Mit gelben Birnen hängen
und voll von wilden Rosen
das Land in den See³¹.

Di tali e tante connessioni sono forieri i coaguli semantici e onirici cercati con fatica da un poeta di poche parole e di pochi libri, che andiamo scandagliando, a distanza di decenni, con il dubbio di non poterlo talvolta ancora capire fino in fondo.

³⁰ Cfr. V. Sereni, *Un posto di vacanza*, III, vv. 5-10.

³¹ Cfr. F. Hölderlin, *Hälfte des Lebens*, vv. 1-3.

Vero e verso

SCRITTI SUI POETI
E SULLA LETTERATURA

Mario Luzi



Garzanti



Mario Luzi, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, Milano, Garzanti, 2002.