

TRA «IMPROVVISAZIONE» E «FUTURO POEMA».
PER UNA LETTURA INCROCIATA DE *GLI IMMEDIATI DINTORNI* E
IL MUSICANTE DI SAINT-MERRY

Silvia Riva

Università degli Studi di Milano
ORCID: 0000 0002 0100 0569

ABSTRACT IT

Questo contributo propone un'analisi delle scelte strutturali e traduttive che caratterizzano *Il musicante di Saint-Merry* di Vittorio Sereni, mettendone in luce le connessioni con la raccolta di prose *Gli immediati dintorni*. L'indagine si sviluppa con una duplice consapevolezza: da un lato, la natura instabile della seconda parte di *Gli immediati dintorni*, soggetta a continui rimaneggiamenti; dall'altro, l'avvertimento dello stesso Sereni circa il rischio di ridurre la poesia a terreno di confronto teorico, a scapito del rapporto autentico tra autore e lettore. Senza pretese di sistematizzazione teorica, lo studio si configura come una riflessione laterale, incentrata sul perché più che sul come delle scelte traduttive che scandiscono un diario parallelo, indagando gli effetti d'eco tra i due volumi. L'obiettivo è esplorare quel margine incerto tra memoria e revisione, mediazione e riscrittura, in cui risiede la “verità” testuale di queste opere.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; Rapporto poesia-prosa; Diarismo; Strategie traduttive; Risonanza intertestuale.

TITLE

Between «Improvisation» and «a Poem Yet to Be Written»: A Cross-Reading of *Gli immediati dintorni* and *Il musicante di Saint-Merry*

ABSTRACT ENG

This study analyzes the structural and translational choices in Vittorio Sereni's *Il musicante di Saint-Merry*, probing its connections with the prose collection *Gli immediati dintorni*. The investigation unfolds through a dual awareness: first, by acknowledging the textual instability of *Gli immediati dintorni*'s second part – a site of perpetual authorial revision; second, by heeding Sereni's own caution against reducing poetry to a mere theoretical battleground, which would compromise the authentic author-reader dynamic. Disavowing theoretical systematization – a stance particularly apt for Sereni's resistant poetics – this essay adopts a lateral approach. It prioritizes the why over the how of translational decisions that trace what might be termed a “parallel diary”, while mapping the intertextual echoes between the two works. Ultimately, it aims to illuminate that liminal space where memory and revision, mediation and rewriting converge the very locus of these texts' textual “truth”.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; Poetry-prose dialogue; Diary as Discourse; Translational Strategies; Intertextual.

Silvia Riva, *Tra «improvvisazione» e «futuro poema». Per una lettura incrociata de “Gli immediati dintorni” e “Il musicante di Saint-Merry”*, *inOpera*, III, 4, luglio 2025, pp. 76-103.

DOI: 10.54103/inopera/29377

Silvia Riva
TRA «IMPROVVISAZIONE» E «FUTURO POEMA»

BIO-BIBLIOGRAFIA

Silvia Riva è docente di Letteratura francese contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi studi si concentrano sulla poesia francese contemporanea, con pubblicazioni dedicate a Francis Ponge, Yves Bonnefoy e Brice Bonfanti. È una delle maggiori studiosse di Dominique Fourcade, di cui ha curato la monografia *Dominique Fourcade: chorégraphies poétiques* (Mimesis, Milano 2016) e tradotto la raccolta *Tout arrive* con il titolo *Tutto accade* (La Vita Felice, Milano 2012). Nell'ambito degli studi comparati italo-francesi, si segnala in particolare il suo contributo «*Mon enfant à nous tous*»: *Dante nella poesia francese*.

Nell'appendice dell'edizione de *Gli Immediati dintorni. Primi e secondi*,¹ intitolata *Dovuto a Montale*, separata dal «diario intermittente»² e forse nemmeno prevista da Vittorio Sereni,³ il poeta luinese esplicita l'accettazione del suo ruolo di «testimone» non solo alla fine del suo percorso, ma anche ai suoi albori. Per darne conto, parte dalla visione in lontananza degli amati luoghi lacustri, verso i quali, avvicinandosi dopo lungo distacco, sottolinea l'ammirazione del connubio fra sole e neve. Ritornando al paese natale, più piccolo rispetto al ricordo che ne serbava, si rammenta del verso di Montale tratto da *Eastbourne*: «Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra».

Da qui una lunga riflessione-omaggio in cui sono contenute profondissime considerazioni, fra cui torna, fra le tante, quella relativa alla «tentazione della prosa».⁴ Vi spicca non solo la luce che irraggia dalla poesia montaliana di ambientazione inglese, attraverso lo spunto della porta girevole illuminata dal sole, ma il «cangiante *tu* delle vecchie poesie di Montale» (ID 158, corsivo dell'Autore). Il *tu* è cangiante, appunto. Ed è certo riferito all'uso sapiente che ne fece il suo primo maestro, ma anche all'episodio che segue, quello dello «sguardo reciproco» fra chi scrive e una fanciulla che passa in bicicletta, «sguardo d'intesa» (ID 158) senza malizia, «guizzo con cui si saluta una novità» (ivi). Sogno di un primo incontro con la poesia inglese, inghirlandata nell'anno dell'ultima vacanza senza pensieri – ma lui non sapeva ancora che lo sarebbe stata. Era il 1937. Nel ricordo, Vittorio Sereni rinnova «il senso di una vicenda interrotta [che lo] accompagnò per anni» (ID 160) e di cui molto si è scritto. L'«apporto di energia» (ID 159) di quei tempi ha lasciato il posto, in questa pagina redatta nell'anno della morte, all'accettazione della «parte di testimone che di tanto in tanto si tramuta in interprete» (ID 161).

In queste righe così dense, Sereni chiarisce anche il metodo dell'invenzione e invita a trovarne le ragioni:

Certe sensazioni, certi momenti ne inanellano altri di altra natura, originari di altro tempo, altro luogo, fino a fondersi in un'unica sostanza: *da chiedersi perché, e come mai taluni e non altri.* (ID, 156, corsivi miei)

Nelle pagine che seguono, si tenterà di delineare alcune ipotesi interpretative relative alle scelte strutturali che hanno plasmato *Il musicante di Saint-Merry*,⁵ libro di traduzioni la cui genesi e il cui assetto ci paiono strettamente connessi alla raccolta *Gli immediati dintorni*.

¹ D'ora in avanti indicheremo con ID *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, nell'edizione uscita nel 2013 per i tipi di il Saggiatore. I numeri di pagina si riferiscono a quella.

² GIULIA RABONI, *Nota Introduttiva*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, p. 47. D'ora in avanti indicheremo i riferimenti contenuti nel volume con la sigla PP e le pagine si rifaranno a questa seconda edizione (la prima è del 2013).

³ Vedasi la *Nota giustificativa* di Maria Teresa Sereni, in appendice a ID (163).

⁴ Titolo apocrifo (PP 549) del progetto editoriale curato da Giulia Raboni, *La tentazione della prosa*, con introduzione di Giovanni Raboni, uscito nel 1998 per i tipi di Mondadori, Milano.

⁵ D'ora in avanti indicheremo con M *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, nell'edizione de il Saggiatore, Milano 2019.

L'analisi procederà con una duplice consapevolezza: in primo luogo, la natura instabile de *Gli immediati dintorni*, la cui seconda parte – come noto – fu oggetto di continui rimaneggiamenti, integrazioni ed espunzioni da parte dell'autore, tanto da renderne problematica qualsiasi fissazione testuale definitiva; in secondo luogo si terrà presente il monito dello stesso Sereni, che invita a ricordare, in *Il nome di poeta* (ID, 53-56), che il discorso sulla poesia rischia di tradire il proprio oggetto quando si riduce a «terreno delle poetiche comparate o contrapposte», sacrificando il «naturale rapporto autore-lettore» a vantaggio di «un'idea più o meno nuova, e non perciò meno astratta», di poesia (54).

Questo contributo non ambisce, dunque, a offrire alcuna sistemazione teorica dell'opera sereniana – la cui complessità sfugge, per sua natura, a categorizzazioni perentorie – ma si propone, piuttosto, come una riflessione *laterale*, condotta da chi si interroga più sul *perché* che sul *come* di determinate scelte traduttive, da lettore. L'intento è dunque quello di rimanere negli immediati dintorni di due volumi forse fino ad ora non accostati in modo completo, nella convinzione che la loro “verità” risieda proprio negli effetti d'eco, in quel margine incerto tra fissazione di memorie e loro revisione, tra mediazioni e riscritture, tra persone, luoghi, poesie, prose e incontri.

In una lettera di Sereni a Franco Fortini, datata 17 gennaio 1981, il primo ringrazia il secondo, e con lui la casa editrice Einaudi, di avere esaudito un suo «segreto desiderio, che d'altra parte non aveva formulato chiaramente nemmeno a sé stesso».⁶ Di che cosa si tratta? Sereni aveva già progettato autonomamente di creare un volume unico di poesie, da pubblicare successivamente al suo «ultimo libro» (*Stella variabile*); un volume unico delle sue «prose “creative” o simili» (l'incompiuto *La traversata di Milano*, che vedrà la luce parzialmente in *Gli immediati dintorni*); e un libro di tipo saggistico, che risponderà al progetto editoriale postumo, curato da Giulia Raboni, dal titolo *Poesie come persone*. Ma non aveva immaginato di proporre un volume di sole sue traduzioni: questo fu il suggerimento di Fortini, che a Sereni pare una «voce aggiunta [...] opportuna e forse legittima».⁷ La raccolta non aveva ancora nome. Nella stessa, lunga lettera Sereni elenca però immediatamente il numero di poesie tradotte – con una eccezione e una mancanza. Eccone la lista e la descrizione:

- Una breve poesia di Valéry (la mia prima traduzione poetica)
- Tre o quattro poesie dei negri francesi
- Tre poesie di Pound
- Una poesia di Frénaud
- Tre o quattro brani dei Feuillets di Char
- Un certo numero di poesie di Williams (5 o 6, non di più)

⁶ FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024, p. 316.

⁷ *Ibidem*. Fortini, dopo aver interrotto la sua prima collaborazione con Einaudi nel 1963, l'aveva ripresa alla fine degli anni Settanta.

- " " " " " " " " " " " " testi dello Char mondadoriano (da 15 a 20)
- Una poesia latina di Fernando Bandini
- Un certo numero di poesie di Apollinaire (7 o 8)
- Qualche stralcio da *L'illusion Comique* (con qualche dubbio).

È tutto. L'ordine è quello segnato qui, ossia cronologico in base all'epoca effettiva in cui i singoli lavori sono stati fatti. Non vedo (o non mi pare consigliabile) una organizzazione più elaborata. Penso di premettere una nota molto semplice, appena appena informativa. Naturalmente ogni osservazione o obiezione sarà gradita. Perdonate questa lettera vagamente testamentaria.

E grazie. Con affetto.

Vittorio

Come vedremo, la poesia di Paul Valéry lascerà il posto a un breve frammento poetico di un inedito Camus “provenzale”, ospite di René Char nei suoi luoghi, in visita alla chiesa romanica di Notre-Dame-du-Lac a Thor in compagnia di una giovane fotografa. Cameo reso all’amicizia comune, al *genius loci*, alla potenza della pietra e all’acqua del fiume. Per il resto, lo schema finale resta intatto, grazie anche alla conferma di Fortini circa la necessità dell’inserimento di Corneille come esempio di classico, di «*Antike*».⁸

L’ordine strettamente temporale (che, come si vedrà, non sarà però rispettato in modo totale ne *Il musicante di Saint-Merry*) e l’urgenza – sopra definita, lo si tenga presente, «vagamente testamentaria» – del progetto di raccolta di traduzioni non possono che rimandare a una forma che Sereni ha praticato sia nei volumi in versi, sia nella prosa, quest’ultima così lontana da quella che negli anni del dopoguerra era ammirata in Europa (vedasi, al proposito, gli strali lanciati contro l’accoglienza di *Les fruits d’or* della Sarraute in *L’oro e la cenere*, ID 86-88, 1964). La forma è naturalmente quella diaristica, che lo scrittore rinnova e trasforma per il bisogno di fissare precisamente sulla carta – così come fece prima e con lui l’alleato René Char –, la contemporaneità di strumenti, aspetti, ambienti, testi, memorie. Altrettanti

potenziali produttori di vicende e di futuro, ipotesi aperte su situazioni in arrivo, da sviluppare. Come quadro o scenario predisposto a un’azione imminente, nella quale da solo o con altri avrebbero avuto una parte (*Dovuto a Montale*, ID 157).

^⁸ Lettera di Fortini a Sereni del 19 febbraio 1981: «Per quanto è della scelta, io penso che tu faresti bene a includere alcunché dal Corneille. Arrivo perfino a dire che se tu avessi, e certo lo avrai, un passo, un testo o frammento di altro “classico” non moderno, un *Antike*, foss’anche solo come eco o ricordo – starebbe benissimo nell’insieme della tua opera. (Hai pur avuto un’età che li frequentava ogni giorno)» (ivi, p. 319).

Essere potenzialmente (perché la ricezione non è mai certa) artefici di occasioni che attualizzeranno scenari poetici che possono chiamare all'azione, da soli o con altri. Si potrebbe forse dare definizione migliore del lavoro del tradurre? L'idea di star offrendo un palinsesto di futura poesia attraverso il lavoro su altri torna nella *Premessa alla prima edizione* de *Il musicante di Saint-Merry* grazie all'evocazione del dialogo tra Titiro, poeta-pastore signore della terra, e il suo compagno Lucrezio, cantore della natura: «“Non sono versi. Hanno l'aria di un enigma”. Ribatte Titiro: “È un'improvvisazione. Appena un primo tempo di un futuro poema”».⁹

Subito dopo Sereni chiarisce le motivazioni del rifarsi a loro per illustrare la sua impresa traduttiva:

Perché questa citazione? È per dire che tra la mia applicazione abbastanza esterna, per quel minimo che il “mestiere” mi consentiva, e l'investimento anche emotivo operato in seguito su altri testi corre un rapporto analogo a quello, tra “improvvisazione” e “futuro poema”, di cui parla Titiro all'amico Lucrezio.¹⁰

Oltre al rinvio al futuro, la frase introduce le nozioni di *enigma*, *rapporto analogo*, cui si aggiunge l'indicazione di una traiettoria personale, anche *emotiva*, che si svolge in un arco temporale: dall'*iniziale* «applicazione abbastanza esterna» all'«investimento [...]» operato *in seguito* su altri testi». Tutto ciò si dispiega con il vigore spontaneo dell'improvvisazione, con quella rapidità da schizzo che contraddistingue la scrittura diaristica più autentica.

Ci si potrebbe allora legittimamente interrogare sulle modalità di trasmigrazione dal diario in prosa de *Gli immediati dintorni* a *Il musicante di Saint-Merry*, secondo quel moto centrifugo e centripeto – «sistole e diastole della monade individuale nel suo rapporto con la vita»¹¹ – in cui si rivela non soltanto una preoccupazione filologica, ma, soprattutto, una fondamentale inquietudine cronologica. È proprio lungo questo asse interpretativo che ci sembra possibile istituire un nesso organico tra *Il musicante di Saint-Merry* e *Gli immediati dintorni*, relazione che potrebbe costituire una chiave per penetrare l'enigma della selezione (nonché, come avremo modo di approfondire oltre, anche dell'ordinamento) dei testi tradotti, o, per riprendere le parole dello stesso Sereni, per comprendere il «perché» e «come mai» di talune poesie tradotte e non altre.

All'interno di queste scelte, il titolo del libro di versioni. Tratto, come è noto, dalla poesia di Apollinaire fra le ultime tradotte da Sereni, *Le musicien de Saint-Merry* diven-

⁹ VITTORIO SERENI, *Premessa*, M 47.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Così Sergio Solmi a proposito del «diagramma Apollinaire» richiamato da Vittorio Sereni in *Guillaume Apollinaire: la stagione violenta*, per il ciclo in dieci lezioni *Poesie come persone* trasmesso da Radio Monteceneri dal 27 marzo al 29 maggio 1976, trascritta in *Letture preliminari* col titolo *La stagione violenta* (PP 880).

ta allora programma (benché Sereni preferisse non farne) di un certo autobiografismo, gesto consustanziale alla redazione di un giornale in cui vengono convocate le memorie di incontri di vivi con morti, di luoghi precisi, di «confratelli» (PP 1124)¹² dello stesso e dell'altro idioma, e la *teatralizzazione* della parola e della sua *ars poetica* in dialogo, sdoppiata, con una *mise en abyme* “per interposta persona”.¹³

Scrive, infatti, Sereni in *Il silenzio creativo*:

programmare [...] non significa nulla. [...] Significa qualcosa, nello sviluppo di un lavoro, avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture: ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. (ID 74, 1962)

E aggiunge poco oltre (ID 75): «Ma ci sono tanti modi d'inventare e non si inventa una volta per tutte. Al contrario, s'inventa volta per volta e l'invenzione è decisiva rispetto alle velleità, ai moti dell'anima, alle idee stesse».

Il musicante di Saint-Merry condensa in sé tutti questi elementi. Come sottolinea uno studioso di Apollinaire, che negli anni Settanta dedicò un articolo di approfondimento critico proprio a *Le musicien de Saint-Merry*,¹⁴ il componimento integra una stratificazione di riferimenti storici, urbani e letterari: la datazione precisa («Le 21 du mois de mai»), la toponomastica del malfamato quartiere del Marais – attraversato dal poeta in quei giorni, come attestato da un articolo apparso ne «L'Intransigeant» del 17 maggio 1913 –, lo sciopero dei fornai e le interminabili file di donne in attesa del pane, quest'ultimo modellato a forma di flauto (*flûte*), insieme alle vetrine infrante di rue de la Verrerie in

¹² VITTORIO SERENI, *Poesia per chi?*, «Rinascita», XXXII, 39, 19 settembre 1975, e ripreso in PP 1119-1125 a partire dai dattiloscritti conservati nell'Archivio Sereni con poche differenze.

¹³ Mi riferisco al titolo del saggio di ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999. PAOLO GIOVANNETTI in *Dissoluzione e resistenza della poesia seccardonovecentesca. Per interposta persona di Enrico Testa* («Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, 2, 2015, p. 200) illustra le ragioni della scelta testiana del titolo: «Il fatto è che Testa – secondo dei punti qualificanti – rileva nella poesia italiana, grosso modo a partire dal Giorgio Caproni del *Passaggio d'Enea* (i primi testi a cui è fatto riferimento risalgono al 1948), un processo di narrativizzazione o proprio romanzzazione, che ruota intorno alla centralità della “terza persona”. Nodale è perciò il fatto che la poesia inventi sempre più spesso personaggi autonomi, diversi dall'io (o che eventualmente tratti anche l'io alla stregua di un personaggio): perciò impegnandosi a rappresentare questa entità ulteriore. Quanto sopravvive dell'antico soggetto lirico si costituisce come istanza decentrata rispetto alla pressione di realtà umane o antropomorfe esterne (in Sereni, per esempio, la stessa natura, le piante, possono fungere da attanti), che chiedono di essere, innanzi tutto, ascoltate. La loro particolarissima ‘dizione’ mette nell'angolo quella dell'io, la aliena».

¹⁴ MARC POUPEON, *Le Musicien de Saint-Merry*, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 23, 1971, pp. 211-220.

occasione della sanguinosa rivolta repubblicana che lì ebbe luogo nel 1832. A tali dettagli si aggiungono la fontana, realmente esistita in rue Maubué¹⁵ e già celebrata da Villon,¹⁶ nonché l'elenco di nomi femminili che riecheggiano i passi più noti del *Testament*. Due macabri episodi di cronaca trascinano poi il testo poetico nel *marais*, palude solforosa del male, del mercimonio e della stregoneria, mentre l'esotismo del rimando al porto africano di Boma introduce a una dimensione coloniale geograficamente liminale. Su questo sostrato di realtà fattuale s'innesta il mito letterario (e personale), con l'evocazione del pifferaio che, al suono del suo flauto, guida un corteo – anzi, una successione di cortei femminili (poesie personificate?) – verso un'antica casa del XVI secolo, dove il poeta e un sacerdote di Saint-Merry, entrati per ultimi, non trovano presenza umana alcuna.

Autobiografismo, trasfigurazione lirica di episodi aneddotici, evocazione di eventi storici – tanto remoti quanto contemporanei –, ricostruzione di un milieu attraverso la toponomastica, nonché teatralizzazione e invenzione di situazioni private e collettive: tutti elementi che non solo definiscono la lirica del *Musicien de Saint-Merry* (la quale offre il titolo all'intero volume), ma che permeano l'intero raccolto traduttivo in essa contenuto, e anche *Gli immediati dintorni*.

Nel discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Monselice per la traduzione (1976), ora incluso in *Due rive ci vogliono*, Sereni definisce l'atto del tradurre come un “ispirazione di secondo grado” – processo eminentemente soggettivo:

non tanto si tratta di “fare proprio”, come vuole la leggenda, il testo tradotto quanto di sentirlo proprio, o meglio di pervenire a sentirlo proprio. Esiste insomma, o almeno è esistito nei casi che mi riguardano, un momento ulteriore nel quale non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì si traduce l'eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi. Può darsi benissimo che questo che qui riferisco sia un effetto illusorio, ma so anche che senza questa sorta di infatuazione, senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile o mi avrebbe annoiato. Non per niente qualcuno ha parlato a suo tempo, a proposito di tradurre, di una ispirazione di secondo grado...¹⁷

¹⁵ JESPER SVENBRO, «Parcours du “Musicien de Saint-Merry” (Apollinaire) comme initiation à la lecture de l’“Hymne homérique à Hermès”», in ALAIN BERTHOZ, JOHN SCHEID (dir.), *Les arts de la mémoire et les images mentales*, Collège de France, Paris 2018, p. 18: «Aujourd’hui, il n’y a plus de fontaine à cet endroit, et l’ancienne rue Simon-le-Franc, qui y croisait la rue Saint-Martin, traverse les fondations du Centre Pompidou pour réapparaître à côté du magasin Apple, de l’autre côté de la rue du Renard».

¹⁶ FRANÇOIS VILLON, *Testament*, in ID., *Oeuvres complètes*, édition établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard, 2014 (ed. or. Levet, Paris 1489), v. 1076.

¹⁷ RENÉ CHAR, VITTORIO SERENI, “*Due rive ci vogliono*”. Quarantasette traduzioni inedite, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Donzelli, Roma 2010, p. 4.

Analizzando il più soggettivo fra i testi in prosa di Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni*, si osserva che il lessema “musicante” fa la sua prima comparsa nel secondo frammento dell’opera, precisamente nell’episodio del 1946 intitolato *Angeli musicanti* (ID 18-22). Questo passo rievoca un significativo episodio biografico, documentato peraltro in un inedito postumo di Umberto Saba pubblicato su «La Stampa» del 26 agosto 1960, con il titolo *Storiella d'estate*.¹⁸

Entrambi narrano l’improvvisa irruzione in un caffè di un trio di giovanissimi musicanti istriani, la cui esibizione suscita tra i presenti un’intensa estasi. Due ragazzi più grandi, armati di fisarmoniche, sono accompagnati da un bambino che, con il timido suono d’una chitarra, ne sostiene il bordone. In *Angeli musicanti* un anziano (che le fonti permettono di identificare con Saba stesso) esclama: «Sembra di assistere alla nascita della musica» (ID 20). Il suo interlocutore più giovane (forse lo stesso Sereni?) si limita a non contraddirlo, ma neppure accenna un sorriso. Poco oltre si legge:

Ma ecco come andò: si vide il vecchio alzarsi recando il bastone che aveva tenuto fino allora tra le gambe accavallate; e la stessa mano che reggeva il bastone ghermire la mano del suonatore più piccolo, quello della chitarra, e insieme stringere il piattello per la questua. Andavano, di tavolo in tavolo. E c’era una straordinaria nobiltà in tutta la scena, una singolare parentela tra le due figure: qualcosa di molto antico e confuso e d’altra parte familiare come l’accento del proprio paese in mezzo a una folla e in una contrada straniera. (ID 21-22)

L’immagine del giovane musicante che è preso per mano, o si lascia guidare da altro musicante (sia esso poeta o trombettista) di altra specie o idioma, ricorre negli *Immediati dintorni* per ben altre due volte, seppure con segno un poco diverso.

La prima di queste occorrenze compare nelle *Arie del ‘53-’55* (ID 36-43), dove viene riportato quello che l’autore stesso definisce un sogno – uno dei tanti che costellano l’opera di Sereni. La scena onirica rappresenta un concerto jazz, durante il quale un anziano «cantante negro» (ID 43) prende per mano un giovane marinaio invitandolo a cantare con lui; «e quello non si fa pregare». Il cantante conduce poi l’adolescente verso il «Palazzo della Musica» (ID 37, 41).

In questa visione si innestano, con significativa intertestualità, due versi tratti da *Adolescente* di Vincenzo Cardarelli.¹⁹ Il quadro si conclude con l’immagine di «un vecchio poeta [che] scortando un altro ragazzetto (o da questi scortato) va in giro per la sala col piattello» (ID 43) – riproponendo in tal modo, con perfetta simmetria, l’aneddoto precedentemente citato. Il sogno si situa sotto a un’epigrafe tratta dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann, in cui si legge: «e si può dire che la gioventù | è il solo ponte legittimo | tra il mondo borghese e la natura» (ID 36).

¹⁸ CARLO LEVI, *Un inedito di Umberto Saba. “Storiella d'estate”*, «La Stampa», 26 agosto 1960, p. 3.

¹⁹ VINCENZO CARDARELLI, *Adolescente*, in ID., *Poesie*, Edizioni di Novissima, Roma 1936, poi Mondadori, Milano 1942. Questa lirica apre la raccolta.

Un omaggio a Rimbaud (ID 44-47, 1954) – il poeta-viandante che scaglia l'imperativo della veggentezza contro la società borghese attraverso la sua fulminea apparizione e scomparsa nel deserto – rivela già i motivi della sua esclusione dalla raccolta traduttiva del *Musicante di Saint-Merry*. Tuttavia, negli *Immediati dintorni* Sereni ne sancisce una presenza intermittente, sempre attestata *in absentia*, come evocazione spettrale di una poesia potenziale mai realizzata. Il riferimento al transito di un Rimbaud finalmente mite e disarmato (ID 44) che attraversa il Passo del Gottardo – menzionato in una lettera del poeta francese datata 17 novembre 1878 – non costituisce l'unica traccia (così come non è unica la reminiscenza del nome «Rimbaud» scolpito sul tempio di Luxor, la cui presenza ha suscitato vane congetture).²⁰ Il duplice richiamo serve a Sereni per affermare come il poeta di *Une Saison en Enfer*, pur avendo offerto «l'esempio d'un rapporto drammatico e attivo, perseguito coi mezzi della poesia, tra l'individuo e il mondo» (ID 45), ne abbia al contempo esposto le radicali aporie,

rendendolo palese fino al suo ultimo limite. Solo che oggi, sempre più, ci sembra che l'istinto, la vocazione più profonda a guidarlo in tale cammino, fossero quelli della morte. [...] Su Rimbaud si potrebbe tranquillamente spendere una vita di studio. Ma come vincere lo smarrimento di fronte a quel baratro? A quel punto la filologia non basta più. (ID 45)

Si rende dunque necessario volgere lo sguardo verso altre figure di veggenti – non più adolescenti ma fanciulli, come i musicanti che popolano sia l'episodio biografico che il sogno. È attraverso queste figure che si accede alla seconda sezione de *Il musicante di Saint-Merry*, dedicata a Ezra Pound. La scelta traduttiva cade su una poesia caratterizzata da un audace sperimentalismo linguistico e che intreccia dialetto, italiano e lingua inglese. Nella poesia *Una lezione di estetica* (*Da Pound, ID 47-48, 1955*) emerge con particolare evidenza come l'insegnamento della belligerante vitalità della poesia venga affidato, testualmente, a «bimbi piccolissimi [...] | di colpo fatti veggenti» (ID 47, M 65).

Tuttavia, per cogliere appieno il complesso intreccio che lega *Gli immediati dintorni* a *Il musicante di Saint-Merry*, occorre ripercorrere la cronologia facendo un passo indietro. Già nel 1949 compare la silloge dedicata ai poeti della Negritudine – i *poeti negri*, così come lo è il cantante onirico – in apertura a *Il musicante di Saint-Merry* sotto il titolo sartriano d'*Orphée noir*²¹ (mantenuto in francese). Che il primo omaggio della raccolta

²⁰ Si veda *Quella scritta di Luxor*, ID 137-138.

²¹ La prefazione di Jean-Paul Sartre accompagna l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, a cura di Léopold Sédar Senghor, Presses Universitaires de France, Paris 1948. Sarà ripubblicata nel 1949 sulla rivista panafricanista parigina «Présence Africaine» (n. 6). Nell'*Orphée noir*, Sartre teorizza il movimento culturale della *Négritude* non come fenomeno storico circoscritto, bensì come processo dinamico che continua a modellare tanto la storia delle ex colonie quanto

traduttiva sia consacrato a Orfeo non è certo casuale: il mito del poeta tracio incarna infatti il potere assoluto della parola poetica, elevando la musica a forza trascendente capace di superare i confini tra mondi.

Nella “migrazione” dagli *Immediati dintorni* al *Musicante*, la selezione poetica si condensa da sei a quattro componimenti. Questi autori, uniti dal comune uso della lingua coloniale e da una matrice africana condivisa, irrompono nell’opera sereniana con la forza di «frenetici piedi di statue»²² (Léon Gontran Damas, *Sono venuti quella sera*, M 53). Attraverso le loro voci, contestano l’abnegazione di chi, sottomesso, canta un’«alba ancora indecisa» (M 55) per il vecchio e il nuovo mondo (come nel successivo testo damasiano *In fila indiana*); rievocano la memoria condivisa della partenza verso un continente sconosciuto (Étienne Léro, *Fumi...*); nominano la prigionia, come il famoso «negro che ho tradotto», citato in *Un posto di vacanza*, ossia il malgascio Jean-Joseph Rabéarivelo, che redigeva i suoi canti nel giugno del 1947 (data in calce a *Canto XXII*, M 61) rinchiuso nella prigione civile di Tananarive, cercando di scorgere l’azzurro da dietro un vetro (M 60-61).

Ne *Gli immediati dintorni*, l’anno 1955 vede la presenza della già menzionata silloge traduttiva da Ezra Pound (*Da Pound*, ID 47-50, M 63-119), poeta che Sereni aveva conosciuto grazie a Luciano Anceschi e le cui versioni furono parzialmente pubblicate da Scheiwiller sulla rivista «Stagione».²³ Mentre Apollinaire, Char e Williams rappresentarono per Sereni impegni traduttivi di lunga durata, il caso Pound disorienta per il numero importante di traduzioni, nonostante la presa di distanza dalle posizioni politiche del poeta statunitense. Infatti, pur avendo aderito, nel 1956, all’*Appello per la liberazione di Pound*, Sereni ribadisce che al letterato incombe una responsabilità etica ineludibile, che non ammette deroghe né concessioni a particolari privilegi.²⁴ Nel *Musicante* di

quella dell’Europa stessa. La prospettiva sartriana – rimasta inattuata nel 1948 e forse ancora oggi – prefigura un percorso dialettico hegeliano in tre fasi: l’oppressione coloniale iniziale, la ribellione antirazzista (con il rischio di un razzismo inverso), e infine il superamento di questa contraddizione. Tale sintesi finale implicherebbe una trasformazione radicale non solo sul piano politico-sociale, ma anche nelle sfere ideologiche, filosofiche e linguistiche.

²² Negli ID (51-53) torna questa idea della statua mobile nel passo del 1956 intitolato *La statua che s’è mossa*. Il titolo di Sereni, tratto dal dipinto del 1921 di Giorgio De Chirico riprodotto in copertina al Costantino Kavafis pubblicato da Scheiwiller, rinvia polemicamente alla scelta iconografica non azzeccata, poiché «forse Kavafis vorrebbe altra luce, altra vibrazione. Ma la sua poesia vive tutta tra statue che si sono mosse, da essa stessa mosse» (ID 53, corsivo mio).

²³ EZRA POUND, *Selected Poems*, New Directions, New York 1949; VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia Poundiana*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1955. Sulla vicenda editoriale vedasi il lavoro di LAURA NOVATI, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Unicopli, Milano 2013.

²⁴ Sulla complessa vicenda della petizione italiana per liberare Ezra Pound dalla restrizione nel manicomio criminale di Washington in cui era rinchiuso dal 1945, vedasi ROBERTA CAPELLI, ALICE DUCATI, *Ezra Pound, un intellettuale tra intellettuali*, Ares, Milano 2023.

Saint-Merry Sereni incluse, tuttavia, soltanto tre versioni «da Pound»: *Studio d'estetica*, *In una stazione della metropolitana* e *A Madame Lullin* (quest'ultima tratta dai *Momenti di François-Marie Arouet*, alias Voltaire).

Della migrazione nel titolo del *Musicante* di *Studio d'estetica*, che apre la triade poundiana, si è già detto relativamente alla figura dei «bimbi veggenti»; ma se si considera quanto osservato sopra, i «Danti» e i «Catulli» che esclamano «Ah! Guarda! ch'è be' al» – rivolgendosi sia ad una bella fanciulla, sia alle sardelle argenteate appena pescate nel Garda – operano una significativa riduzione di quei nomi illustri a termini comuni. Tale scelta poetica ribadisce con forza come l'essere poeta non costituisca una circostanza attenuante, bensì una condizione accessibile, democraticamente, a chiunque.

La successiva traduzione di *In una stazione del metro* (M 67; negli ID 48, presentata senza accento acuto e con la minuscola, come nell'originale poundiano) rappresenta un emblema dell'estetica imagista, volta a ricreare l'esperienza poetica a partire da un'improvvisa epifania emotiva. Il componimento trae origine dalla fulminea visione di volti belli che emergono dall'oscurità del *rame* (termine francese per indicare il binario) nella stazione parigina di Place de la Concorde:²⁵ «petali su un ramo umido e nero» (M 67). Questa traduzione si inserisce organicamente nella riflessione sereniana sul rapporto inscindibile tra esperienza vissuta e invenzione poetica (da lui talvolta definita baude-lairianamente “immaginazione”), tema che trova il suo sviluppo più compiuto nell'episodio “*Ciechi e sordi*” de *Gli immediati dintorni*.²⁶ In questo passaggio cruciale, Sereni ribadisce, infatti,

quel particolare rapporto per cui ogni cosa scritta, ogni poesia, ogni racconto, ogni romanzo e addirittura capitolo di romanzo, ogni film entra nella rete delle relazioni come *individuum*, con una faccia sua propria; e pone problemi particolari, di volta in volta, a chi li produce, tali che ne deve comunque tener conto chi li esamina. (ID 77)

A questo elenco si sarebbe potuta forse aggiungere “ogni traduzione”, se si accetta l'equivalenza di “poesie come persone” – un concetto che corrisponde al titolo, scelto da Sereni per il noto ciclo di interventi radiofonici degli anni Settanta alla Radio svizzera italiana.²⁷

²⁵ «Three years ago in Paris I got out of a “metro” train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion» (EZRA POUND, *Vorticism*, «The Fortnightly Review», 96, 1 september 1914, p. 465, poi in Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, John Lane, London-New York, 1916, p. 98).

²⁶ Apparso su «Nuovi Argomenti» nel 1962, come *Risposta all'inchiesta “Sette domande sulla poesia”* (n. 55-56).

²⁷ Poi confluite, con le *Letture preliminari* firmate da Sereni (Liviana, Padova 1973), nel progetto editoriale *Poesie come persone*, curato da Giulia Raboni, che raccoglie non solo gli interventi radiofonici, ma anche alcuni contributi destinati a sede diversa (PP, 922-1214). Le *Letture preliminari* saranno

Del resto, è proprio alla nozione di “persona”, intesa in senso latino di “*maschera*”, che Pound fa riferimento quando chiarisce il proprio metodo traduttivo: l’ultima poesia inserita ne *Il musicante di Saint-Merry* – e poi in *ID, III, A Madame Lullin* – è infatti una traduzione di una traduzione, la cui fonte risale a Voltaire. Come è stato osservato, Ezra Pound definiva le proprie versioni «elaborate masks»,²⁸ poiché le libertà che il poeta statunitense si prendeva rispetto al modello di partenza potevano trasfigurarne persino la forma e la lunghezza. Un approccio radicalmente diverso da quello di Sereni, che, in questo caso, sembra piuttosto «sforzarsi di accostarsi allo stile del componimento originale».²⁹

Proseguendo nella cronologia de *Gli immediati dintorni*, il 1957 presenta un caso isolato³⁰ dal punto di vista traduttivo: appare la versione di *Le Pont Mirabeau*, forse il più celebre componimento di Apollinaire. A differenza delle altre traduzioni incluse nell’opera, salvo un’altra di Williams (ID 71), questa è accompagnata da un breve commento, quasi che l’iconicità stessa del testo lo rendesse un dispositivo critico per interrogare il destino della lirica nel Novecento e i suoi *topoi*, a cominciare dal *tempus fugit*.

La riflessione di Sereni sembra muovere da una constatazione radicale: quella «solitudine del poeta come punto di equilibrio delle passioni», quel «recupero di esse nell’attitudine contemplativa» che definivano, ancora nel primo Novecento, la poesia come «fervido strumento di conoscenza» (ID 57), appaiono irrecuperabili nel secondo dopoguerra. La poesia contemporanea manifesta una «sete del contrario» (*ibidem*), e persino il ripiegamento lirico si trasforma in una «stortura sociale» (*ibidem*). A sostegno di questa tesi, Sereni evoca il Pavese di *Lavorare stanca*, ma è soprattutto nel brano immediatamente successivo degli *Immediati dintorni*, vale a dire *Angelo in fabbrica* (ID 57-58), che il contrasto fra eredità lirica e nuova condizione storica si rende esplicito. Il suono delle sirene delle officine, contrappunto al lirismo della tradizione, introduce il tema della trasformazione postbellica. L’immagine di L. – ritratta col mitra in mano il giorno della Liberazione, poi ridotta a lavoratrice che «lega l’asino dove il padrone vuole» (ID 58) – diventa simbolo di questa frattura. La sirena della fabbrica, spenta ma ancora carica di echi, non segna

d’ora in avanti citate come LP nell’edizione contenuta in PP 2020.

²⁸ «In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says “I am” this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in long series of translations, which were but more elaborate masks» (EZRA POUND, *Vorticism*, cit., p. 465. Citato in CARLO SACCONAGHI, *Vittorio Sereni traduttore di Ezra Pound*, Dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, ciclo XXVIII, Scuola di dottorato in *Humanae Litterae*, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015/2016, p. 69).

²⁹ CARLO SACCONAGHI, *Vittorio Sereni traduttore di Ezra Pound*, cit., p. 218.

³⁰ VITTORIO SERENI, Note, ID 170 (corsivo mio): «Avevo preso di mira *isolatamente*, nel corso degli anni Cinquanta, il testo del *Pont Mirabeau* e inserito il corrispondente arrangiamento tra le pagine degli *Immediati dintorni*».

più la speranza collettiva del '45, bensì un'amarezza minacciosa, sospesa tra memoria e disillusione. L., «che si crede e si vuole indifferente» (*ibidem*), è per Sereni un «angelo, sui generis, del passato» (*ibidem*): figura ambivalente in cui sopravvive, seppure stravolto, il lascito di un'epoca irrimediabilmente conclusa.

La rappresentazione del tempo presente, quel tempo di «dopo l'atomica» (ID 60) che Sereni si sforza di catturare, è filtrato attraverso il paragone fra lo ieri della lotta per la Liberazione e l'oggi della città, in questo caso Milano, e in particolare una via precisa, dove abita un amico artista e poeta,³¹ luogo che conserva residui di memoria di eroi, «persone e non personaggi» (ID 59). Nell'episodio *Broggini di corso Garibaldi* (ID 58-60), infatti, Sereni rievoca, attraverso la visita all'amico, la storia di Berto Fasan, fucilato in quella stessa strada milanese «il ventidue maggio | millenovecentoquarantaquattro» (ID 60), durante un'azione di rappresaglia. Episodi analoghi si moltiplicarono, oltre Milano, oltre i confini italiani. Ed è proprio a queste vicende che la scrittura poetica si rivolge, mosse da «intento analogo» (ID 60). Nella sua dimensione più feconda, infatti, la rappresaglia può «trasformarsi in energia rappresentativa, agire come un felice scatto della natura» (ID 61). Sereni inserisce proprio in parallelo a questo anno 1958, ne *Il musicante di Saint-Merry*, la traduzione di René Char dei *Feuillets d'Hypnos*. Il primo aforisma tradotto, il celebre numero 138 (M 72-73), trae analogamente spunto dall'episodio del villaggio risparmiato dai nazisti in cambio della morte di Roger Bernard: datato 22 giugno 1944, esso cade esattamente un mese dopo l'esecuzione di Berto Fasan in corso Garibaldi, creando una quasi perfetta sincronia storica, umana e poetica.

Con la scelta della traduzione dell'aforisma n. 146 – che segue immediatamente nella sequenza del *Musicante* e ritrae un Roger ormai disteso «ai piedi di un vecchio gelso. | Sordo di tutto lo spessore della corteccia» (M 75) – Sereni stabilisce un nesso profondo tra la storia collettiva (di cui questa figura è insieme testimone ed emblema) e gli aforismi chariani dedicati all'amore e alla natura. Questi ultimi, pur apparentemente legati ai temi tradizionali della lirica, subiscono una radicale trasfigurazione, diventando storia immediata e vissuta. Nei numeri 175, 221 e 222 dei *Feuillets d'Hypnos*, ad esempio, troviamo l'incanto per «il popolo dei prati» (M 77) e per «le rondini meteore», per l'anno nuovo che proietta la sua ombra sulle ceneri del vincitore. Vi si celebra, inoltre, l'amore per la poesia come estremo rifugio nella solitudine, candeliere o meteora, astri incostanti in cui ripor-

³¹ Luigi (detto Gigi) Broggini (1908-1983), scultore, incisore e poeta, fu una figura centrale nel panorama artistico milanese del Novecento. Formatosi sotto la guida di Adolfo Wildt all'Accademia di Brera, sviluppò un linguaggio plastico originale, in dialogo con colleghi come Lucio Fontana e Fausto Melotti, pur mantenendo una posizione autonoma rispetto alle avanguardie. La sua produzione, spesso legata a temi esistenziali e spirituali, univa rigore tecnico a una sensibilità poetica riflessa anche nei suoi scritti. Amico, fra gli altri, di Sereni e Testori, di lui si ricordano non solo l'isolamento critico, ma anche l'intensità morale. Per un'analisi della sua opera cfr. ELENA PONTIGGIA (a cura di), *Broggini e il suo tempo. Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e «Corrente»*, Skira, Milano 1998.

re la propria fiducia. Come osserverà Sereni nelle *Letture preliminari* relative a *I Feuillets d'Hypnos* (LP 883-897), il poeta francese costruisce «una continua, varia, autorigenerantesi citazione da un libro nascosto» (LP 891), intendendo con questa formula «la realtà nelle sue successive messe a fuoco, nelle sue versioni avvertite per un attimo autentiche» (*ibidem*). La poesia di Char, con il quale dal 1960, anno del primo incontro, si tesserà un sodalizio amicale che travalicherà i confini temporali e geografici, tornerà a riaffiorare più avanti, sempre assecondando la cronologia del diario degli *Immediati dintorni*.

Siamo ormai nel 1960. Dopo alcune riflessioni che cercano di illustrare la discontinuità dell'impegno politico sereniano e quel senso di incompiutezza legato alla mancata partecipazione alla Resistenza (*Cominciavi*, ID 62), troviamo nel testo *Sul rovescio d'un foglio* (ID 62-63) – anch'esso datato 1960, anno dell'incontro con Char in Vaucluse, appunto – una significativa espressione di compiacimento per la poesia *Gli amici*. In questi versi, dove le persone appaiono «chiamate per nome» (ID 63), Sereni riconosce il saldo di un duplice debito: verso quel «senso dell'amicizia come rimedio e ordine» (*ibidem*), come «strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose» che essa ancora sa proporre; e verso «un luogo, verso una inclinazione ancora viva e fertile» (*ibidem*).

Giunti ormai al 1961, osserviamo un caso singolare: due traduzioni compaiono con questa stessa datazione negli *Immediati dintorni*, ma risultano assenti nel *Musicante di Saint-Merry*. Si tratta dell'unica, rilevante infrazione alla corrispondenza cronologica e alla linearità analogica fra il diario in prosa e la raccolta poetica, al punto da poter affermare che *Gli immediati dintorni* appaiono, in questo caso, più fedeli al programma esposto da Sereni nella lettera-progetto a Fortini di quanto non lo sia la versione definitiva del *Musicante di Saint-Merry*.

La prima di queste è la traduzione di *Ancienne mémoire* di André Frénaud, datata dal poeta francese 19-20 gennaio 1957. Sereni sceglie di mantenere fede, nel *Musicante*, non alla cronologia della propria traduzione, ma a quella originale della composizione. Frénaud, poeta della Resistenza stimato da Char e legato ai pittori Ubac e Bazaine (a cui *Antica memoria* è dedicata, e per la quale Jean Bazaine realizzò un'acquaforte),³² fu oggetto, come noto, di numerosissime traduzioni da parte dei più importanti poeti italiani di quegli anni – la più celebre delle quali è *Il silenzio di Genova e altre poesie* di Giorgio Caproni.³³ La collocazione della traduzione sereniana negli *Immediati dintorni* successivamente a *Sul rovescio d'un foglio* – testo che, come si è appena detto, pone al centro l'elogio dell'amicizia – appare particolarmente felice. Si tratta, infatti, dell'esempio di quella libera scelta cui Sereni stesso allude nella *Premessa al Musicante*. *Antica memoria* è una ballata anaforica che rievoca l'infanzia, le origini e gli elementi concreti del paesaggio, in particolare la Sorgue, fiume così caro a all'amico Char e terreno di confronto con traduttori confratelli.

³² ANDRÉ FRÉNAUD, *Ancienne mémoire*, Le Divan, Paris 1960.

³³ ID., *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967.

La seconda traduzione datata 1961 riguarda William Carlos Williams, che nel *Musicante* appare in posizione antecedente rispetto a Frénaud, mentre negli *Immediati dintorni* è collocato dopo *Due ritorni di fiamma* (ID 67-70). In quest'ultima prosa, Sereni riflette sul rapporto tra circostanza biografica e creazione poetica, rilevando, nei testi giovanili che compose nel 1944, durante la prigionia a Sainte-Barbe du Thélat (in Algeria), «un'astrattezza [...] insolita e [...] non gradita», lontana da quella capacità di precisione che, invece, «oggi [gli] riesce» (ID 70). La posizione della traduzione williamsiana, preceduta da questa confessione, assume dunque un significato particolare: il poeta americano, maestro di concretezza e precisione immaginativa, si offre come contrappunto critico ideale alle riflessioni di Sereni sulla propria evoluzione poetica.

Colpisce la disparità fra la breve annotazione alla poesia tradotta negli *Immediati dintorni – Foto a colori in un calendario commerciale* (ID 70-71, 1954), non inserita nel *Musicante* – e l'espansione della raccolta traduttiva (M 84-119) e degli approfondimenti critici compiuti altrove.³⁴ Nella prosa degli *Immediati dintorni*, Sereni sottolinea, per denegazione, la precisione oggettiva che caratterizza la poetica dello scrittore americano, mettendo in discussione soltanto una piccola incongruenza toponomastica, forse un «*lapsus memoriae*» (ID 71), unico dettaglio che potrebbe far dubitare al lettore che W.C. Williams non abbia effettivamente visitato i luoghi che descrive (ID 71). Nel *Musicante*, invece, l'oggettivizzazione troverà ben più ampio sviluppo, attraverso la selezione di testi tratti da *La musica del deserto. Deserto* che Sereni ben conobbe in Algeria.

Nella proposta di lettura che accompagnava la traduzione integrale dell'opera, Sereni chiariva:

l'arco della complessiva opera poetica di Williams riproduce in grande questa sorta di proliferazione, per acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale). Sicché non esiste in lui parallelismo tra l'esercizio “blando” della lirica e il miraggio “ardito” dell'epica, né superamento o sovrapposizione di questa a quella, bensì naturale sviluppo dell'una nell'altra e naturale scambio (o ricambio) tra le due. (LP 862)

Di nuovo per interposta persona, e grazie alla pratica traduttiva, pare che Sereni illustri, senza enfasi, il proprio percorso estetico:

La poesia di Williams non è *poesia di idee*, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose («no ideas | but in things»); e bisogna aggiungere subito che nessun edificio di idee, o di relazioni tra idee, nessuna organizzazione ideologica o *summa* di idee

³⁴ VITTORIO SERENI, *Prefazione*, in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961, pp. 21-32; anche in «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 110-118, col titolo *Una proposta di lettura*, poi in LP 858-874, col titolo *La musica del deserto*. Sulla collaborazione con Cristina Campo, vedasi, fra gli altri, l'articolo di LUCA TRISSINO, “Due letture”? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*, «Versants», 70, 2, 2023, pp. 59-79.

organizzate in poesia, rende l'immagine complessiva della sua opera o ne costituisce il coronamento. (*Ibidem*)

E Sereni conclude: «A mio parere questo non è un merito né un demerito: è il fenomeno Williams come mi pare si presenti, nel senso in cui stiamo vedendolo, e non altro fenomeno» (*ibidem*). Le nove poesie williamsiane incluse nel *Musicante di Saint-Merry* sembrano condividere alcuni tratti comuni a entrambi i poeti: l'autobiografismo, la sensibilità per le lingue altre, che in Williams vengono mescolate grazie all'epopea della conquista della terra (*Dedica per un pezzo di terra*); i motivi della guerra (*Queste sono*), l'affratellamento (*Le nuvole*), l'energia che si sprigiona in contrade remote (*Adamo*), oltre ai più comuni *topoi* dell'infanzia (*La strada solitaria*), degli elementi naturali (il verde, il fiume, il mare), e, quasi ovunque, della musica. *Musica del deserto*. Ed è forse questa consonanza tematica, più che stilistica, ad averlo convinto all'inserzione di una silloge così ampia. Come risulta, infatti, dalla *Premessa* di Sereni alla prima edizione del *Musicante*, l'attività fu «determinata più dall'emotività che dal gusto» (M 49). Non fu così per Char.

Dopo Williams, negli *Immediati dintorni* scatta l'anno 1962 del *Silenzio creativo* (ID 72-75) che chiude la prima versione del diario in prosa, trasponendo «brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime [...]», della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa» (ID 74). Se nella fase che conduce al '62 è possibile individuare un dialogo serrato, o, almeno, una significativa prossimità tematica fra gli episodi degli *Immediati dintorni* e le scelte traduttive de *Il musicante di Saint-Merry*, per quanto riguarda il periodo successivo questa corrispondenza si fa più intermittente.³⁵ Bisognerà attendere il 1966, infatti, per ritrovare nuove traduzioni all'interno del diario in prosa, in un arco temporale che segna una pausa significativa nella mappatura del rapporto tra scrittura autobiografica e pratica traduttiva.

Così come accade nella sezione iniziale degli *Immediati dintorni*, anche la parte non curata in prima persona da Sereni³⁶ esordisce con ricordi di guerra, preceduta dalle annotazioni di *Ciechi e sordi*.³⁷ In queste pagine il poeta luinese ribadisce con forza un principio già emerso in precedenza: «il rispetto dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione» (ID 77), affermando, così, il valore fondante del legame tra dato biografico e creazione poetica.

La sezione *L'anno quarantatré* (ID 77-85, 1963) evoca «una specie di allegoria [...] della resa italiana in Africa e in Sicilia» (ID 78). Questo episodio cruciale, cui il poeta farà

³⁵ Scrive Sereni, nel 1978, in *Autoritratto* (ID 126): «La verità è che non posseggo tematiche privilegiate; oppure, se le posseggo, non me ne rendo conto. Tra l'altro ci sarebbe il rischio di confonderle con determinate disposizioni di spirito, ossia di farne le costanti corrispettive di particolari situazioni psichiche, sfumando così nella psicologia. Posto che di tematiche e di temi si possa in qualche modo parlare, la cosa ha per me un senso concreto solo se riferito a una singola poesia, ma avvertendo senz'altro che non in vista di quella tematica o di quel tema la poesia ha preso le mosse».

³⁶ MARIA TERESA SERENI, *Nota giustificativa* (ID 163-166).

³⁷ Risposta all'inchiesta «Sette domande sulla poesia» («Nuovi Argomenti», 55-56, 1962).

costantemente ritorno nei suoi scritti in poesia e in prosa, tanto da temere, per questa insistenza, di sfiorare il «ridicolo» (*ibidem*), trova una rielaborazione onirica ne *I Ricongiunti* (ID 99-100, 1966). Il sogno, ripreso anche nel brano *L'anno quarantacinque* (ID 90-98, 1965),³⁸ estende nel tempo l'eco di quell'esperienza cruciale. Nella visione del convivio festoso de *I Ricongiunti*, il poeta ritrova i compagni scomparsi e quelli sopravvissuti in un abbraccio che trascende il tempo: «ci siamo tutti proprio tutti | e solo adesso, con te, | la tavolata è perfetta sotto queste pergole» (ID 100).

La coincidenza cronologica dell'evocazione di questi fantasmi ne gli *Immediati dintorni* con la visione, nel *Musicante*, delle iscrizioni sulle lapidi richiamate nei versi di W.C. Williams di *Unisono* – «*Lapidi, lapidi d'una diversità || che le altre raggiungono al passo. || Ascolta, ascolta l'unisono delle loro voci*» (M 109, corsivo dell'Autore) – potrebbe suggerire un parallelo sentimento di smarrimento verso l'inesorabile scorrere del tempo e l'avvicinarsi della morte che accomuna tutti. Stato d'animo confermato dalla galleria di ritratti di poeti amici, offerta tra il 1966 e il 1971-72, ne *Gli Immediati dintorni*. Sereni tributa loro omaggi, richiamandoli nella loro concretezza esistenziale (è il caso, ad esempio, di Giovanni Pintori in *Prove per un ritratto*, ID 102-108, 1968), ma con una predominanza di toni elegiaci: si pensi ai brani dedicati al traduttore di Rilke Leone Traverso, scomparso nel 1968 (*Ritratto di Traverso*, ID 112-114); *In morte di Ungaretti*, dove si legge fra l'altro: «Muore per la seconda volta mio padre» (1970, ID 108-109); per Niccolò (in memoria di Niccolò Gallo, mancato nel 1971, brano che migrerà in *Stella Variabile* e al quale è dedicato, negli *Immediati dintorni*, un raro aneddoto raccontato in forma poetica (*Toronto sabato sera*, ID 101-102, 1967). Amici, infine, incontrati in sogno, come Montale in *Ognuno riconosce i suoi* da cui si è partiti.

Di segno solo apparentemente diverso è la prosa del 1970, *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* (ID 109-111), nella quale Sereni indaga l'impiego metaforico della natura in poesia («erba acque prati alberi», ID 110), sottolineandone, però, l'analogia con le stagioni della vita, della nostra di individui e di quelle delle civiltà.

Nel 1966, negli *Immediati dintorni*, si riaccende l'interesse per il poeta dell'anti-tradizione futurista: in *Da Apollinaire* (ID 100-101) Sereni propone una versione di *La ciocca ritrovata*, pubblicata nel 1980 da Guanda,³⁹ poi confluita nella sezione apollinairiana del *Musicante di Saint-Merry* (M 192-193). La sua collocazione definitiva nel *Musicante* è in corrispondenza dell'anno 1979, posizionata, dunque, con coerenza cronologica, dopo la silloge consacrata a René Char. Nel 1971 comincia, infatti, il lavoro più approfondito di Sereni proprio sul poeta della Resistenza francese, a partire dalle raccolte *Le nu perdu* e

³⁸ «E magari quelle cose mi fossero state chiare allora, magari avessi potuto dirle allora con la coscienza di oggi, magari non ci fosse stato bisogno di vent'anni per capirle e confessarle per iscritto come sto facendo adesso» (ID 98, 1965).

³⁹ Questa stessa poesia subisce una rielaborazione, o, per usare le parole di Giulia Raboni nella *Nota introduttiva a Poesie e prose*, una «falsificazione» nella successiva poesia *Trapianto* (PP 47).

La nuit talismanique. Gli incontri di persona in Vaucluse daranno anche luogo alla pubblicazione del breve saggio *Sur "Feuillets d'Hypnos"*, pubblicato nel numero monografico dedicato a René Char dei prestigiosi «*Cahiers de l'Herne*»⁴⁰ del 1971. Esito finale di questo lavoro sarà, lo si sa, la mirabile traduzione di *Retour amont*, divenuta *Ritorno sopramonte* nel 1974,⁴¹ preceduta dal saggio di Jean Starobinski e dai preziosissimi *Appunti del traduttore*: «A modo mio, René Char | coi miei soli mezzi | su materiali vostri», ricorda Vincenzo Mengaldo.⁴²

Dal 1972 al 1975 negli *Immediati Dintorni* si riscontra una mancanza di annotazioni. Nel *Musicante*, invece, si colloca in corrispondenza cronologica la lunga sezione intitolata *Ancora da René Char* (M 125-161), la quale si conclude con la poesia dedicata a Rodin e datata, dal poeta francese, 24 gennaio 1973. Non è certo questo il luogo per commentare *Il musicante di Saint-Merry*; come si è dichiarato inizialmente, ci si propone soltanto di trovare alcune consonanze fra il diario intermittente e le traduzioni carsiche di Sereni. Si dirà soltanto che la prima poesia di questo secondo atto chariano, *Dire il proprio nome*, non è inclusa in *Ritorno sopramonte*, così come non lo sono *Il mancino* e *Il sito nascosto*. Il tono di questa seconda selezione amplifica alcuni cenni alla natura (il fiume soprattutto, *Rex fluminis Sorgiae*, M 150 e 151) e il *milieu* provenzale (la Valchiusa) che, come si è osservato, erano già apparsi nelle ultime traduzioni dei *Fogli d'Ipnos* inseriti nel *Musicante*, nonché, in filigrana, negli *Immediati dintorni* attraverso il brano *Targhe per posteggio auto* (ID 109-111, 1970).

Ci si concentrerà qui su *Dire il proprio nome*, unica prosa poetica tratta da *La parole en archipel* (1962) di René Char, opera che indugia sul ruolo dell'artista nella società e che, come lo stesso Sereni ammette con rammarico nella *Nota giustificativa* al *Musicante*, avrebbe meritato una più ampia traduzione. Il brano prescelto da Sereni appartiene alla sequenza *Au-dessus du vent*, dove spazio e tempo si fanno categorie esistenziali: nella trasposizione sereniana, la prosa poetica originale si trasforma in versi, i quali cantano l'infanzia e la Sorgue – quel fiume provenzale, compagno fedele che circonda Isle-sur-la-Sorgue prima di frammentarsi in un reticolo di canali.

Per Char, così come per Sereni (per il quale analogo spazio seminale e liminare fu Bocca di Magra), questo legame idrografico non rappresenta soltanto un episodio biografico, ma un'esperienza fondativa: simbiosi tra due esistenze, quella del fanciullo che attinge alla generosità del paesaggio fluviale e quella dell'acqua, perenne nel suo mutare e nel suo diffondersi. Nominare il luogo diventa, per entrambi i poeti, gesto antropologico primario

⁴⁰ VITTORIO SERENI, *Sur "Feuillets d'Hypnos"*, in *René Char*, «*Cahier de l'Herne*», 15, 1971, pp. 36-39.

⁴¹ RENÉ CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, prefazione di Jean Starobinski, con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974.

⁴² PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «*Quaderni piacentini*», IX, 1983, poi in Id., *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, pp. 315-331.

quanto lo è macinare il grano (il fiume è anche mulino, si legge in *Dire il proprio nome*, M 127). La Fontaine-de-Vaucluse – la «piaga chimerica» di *Tracciato sul baratro* (M 128) – si trasforma, in Char, in un dispositivo linguistico che, attraverso la nominazione, resuscita l'eredità (petrarchesca, ma non solo). Il suo corso «segreto» (*ibidem*) tesse un dialogo tra geografia e linguaggio: il muro (frontiera, resistenza storica, reticolato) e il flusso (linfa vitale, temporalità, luce) diventano metafore delle tensioni che percorrono l'opera di entrambi gli autori – storiche, esistenziali e poetiche (*Il muro di cinta e il rio*, M 132-133).

Il significato profondo della permanenza, tanto della storia quanto della parola poetica, emerge dall'intersezione di questi elementi, non dalla loro separazione: lo dimostrano i richiami alla grotta preistorica di Thouzon (*Il muro di cinta e il rio*, M 133) o alle Baronie (*Ballo alle Baronie*, M 134-135), terre provenzali vicine alla patria della *trobairitz* Contessa di Dia, il cui lascito lirico riecheggia nel ricercare di entrambi i poeti, di tutti i poeti. Lo testimonia soprattutto la corrente mai interrotta del fiume, tempo e parola.

Di nuovo l'acqua collegata a *La città* (ID 115-117) appare nel 1975 degli *Immediati dintorni*:

Non conosco città ideali e nemmeno le vagheggio. Conosco città in cui mi piacerebbe vivere, mettiamo Verona o Mantova, ma debbo riconoscere che queste un poco astratte predilezioni si collegano alla presenza di un fiume o di uno specchio d'acqua allietato da una quinta di alberi. (ID 115)

L'illuminante autoriflessione relativa a queste «un poco astratte predilezioni» trova la sua ragion d'essere proprio nella dialettica tra architettura urbana e natura fluida, teatro di un'armonia possibile tra artificio e spontaneità. Jean Rousset, appartenente alla stessa scuola di Ginevra di Starobinski, scriveva proprio in quegli anni che il Barocco poteva definirsi come il riflesso di un palazzo rinascimentale affacciato su un corso d'acqua. Il Barocco, di cui *L'Illusion comique* di Corneille era stato fra gli esiti più alti.

Nel periodo compreso tra il 1975 e il 1979 non compaiono negli *Immediati dintorni* riferimenti a poesie poi confluite nel *Musicante*. Tuttavia, emerge un indizio cruciale riguardo alla concezione sereniana della traduzione poetica. Nell'annotazione del 1978 contenuta in *Autoritratto* (ID 123-128), il poeta svela il proprio metodo compositivo, definendolo esplicitamente *mediazione*.

Tale rivelazione getta luce retrospettiva sul principio traduttivo che ha caratterizzato ogni suo approccio, mostrando come, per Sereni, la traduzione rappresentasse non un mero trasferimento linguistico, ma un processo creativo di rielaborazione e incontro di voci:

Per fare lavoro a tavolino o, se si preferisce, per fare laboratorio mi occorre una mediazione. Allora sì che mi riesce e ci provo gusto. *La mediazione può essere data dal testo di uno straniero che io sia tentato di tradurre o anche, persino, che mi sia stato chiesto*

di tradurre. Molto più raro il caso di un testo scritto in precedenza da me e di cui mi sia dimenticato. (ID 124, corsivo mio)

Lo stesso passaggio affronta le questioni sempre urgenti dell'identità poetica e della committenza creativa – temi che trovano piena realizzazione nel *Musicante di Saint-Merry* attraverso l'inclusione finale de *L'illusione teatrale*, testo commissionato per lo spettacolo di Walter Pagliaro.⁴³ Ma la dimensione teatrale emerge anche altrove negli *Immediati dintorni*.

Già nel 1977, in *Una recita e un applauso* (ID 118-123), Sereni loda il film *La recita* di Theo Anghelopoulos (1975), sottolineandone l'ambientazione nell'Atene che conobbe da soldato e attraverso i versi de *L'ultimo giorno* (datati febbraio 1939) dell'amico Giorgio Seferis.⁴⁴ Secondo Sereni, Anghelopoulos sviluppa in questa pellicola una poetica dell'oggettività in cui i fatti acquisiscono autonoma eloquenza, impiegando, tra l'altro, il dispositivo meta-narrativo del teatro nel cinema, espediente di *mise en abyme* che è il cuore del dispositivo scenico de *L'illusion comique* di Corneille e, si può suggerire, della mediazione sereniana.

L'anno 1979 vede l'agglutinarsi della pubblicazione di opere (anche tradotte) e il convergere negli *Immediati dintorni* di temi e motivi che davvero migrano, sistole diastole, in ogni direzione dell'opera di Sereni e anche nel *Musicante*. Il 1979 è innanzitutto l'anno della pubblicazione di otto traduzioni di Apollinaire, cui Sereni aggiunge un'altra silloge, in parte attinta dagli *Alcools*, in parte dai *Calligrammes*, che hanno formato la *plaquette Eravamo da poco intanto nati* (il cui titolo è offerto dal verso finale di *La piccola auto* di Pierre Rouveyre, contenuta nel *Musicante di Saint-Merry* sotto forma di vero e proprio calligramma M 191).⁴⁵

Nel *Musicante di Saint-Merry*, le scelte antologiche di Sereni abbracciano un arco temporale che si estende sia al periodo precedente, sia a quello successivo alla Grande Guerra. Particolarmente significativo è il caso di quelle liriche che presentano una datazione in calce, o interna, al testo. Eccone l'elenco:

Il ponte Mirabeau
Il viaggiatore
La porta
Corni da caccia

⁴³ Testo originale, traduzione e appunti del traduttore e del regista sono riuniti in un volume dei «Quaderni della Fenice» diretti da Giovanni Raboni: PIERRE CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, Guanda, Milano 1979.

⁴⁴ Mediati nella traduzione di Filippo Maria Pontani, che Sereni riporta nella propria recensione (ID 120).

⁴⁵ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, Strenna per gli amici di Paolo Franci, 300 esemplari f.c., Scheiwiller, Milano 1980.

Il musicante di Saint-Merry (con data, falsa, di Apollinaire: 21 maggio 1913)

La piccola auto (di André Rouveyre, con data 31 agosto 1914)

La ciocca ritrovata

Voglia (Notte del 24 settembre, domani l'assalto)

Cartolina postale (un giorno d'estate)

Un uccello canta (l'amore dei soldati, amore azzurro come l'azzurro cuore)

Della singola poesia *Il musicante di Saint-Merry* e delle sue risonanze con *Gli immediati dintorni* si è già trattato. Mario Richter, tra i massimi specialisti italiani di Apollinaire, si è interrogato, fra le altre cose, sul significato della singolare invenzione verbale «les mordonantes mériennes»⁴⁶ nell'originale francese – formulazione che Sereni riprende quasi alla lettera, limitandosi a invertirla («le meriane mortifere» M 179). È a Rabelais, assente nel dibattito critico ma fondamentale per comprendere appieno il tessuto linguistico di *Le musicien de Saint-Merry*, che occorre guardare. Il suo antico francese gergale (quel *français populaire* e *bouffon* che tanto influenzò Apollinaire) costituisce l'humus da cui germoglia l'invenzione che Sereni lascia intatta. In questa stratificazione culturale – dove si intrecciano i motivi apollinairiani della morte, del viandante e del corteo – Rabelais rappresenta il sottotesto imprescindibile: la sua lezione di vitalismo linguistico contamina tanto il poeta della Senna quanto Sereni, trasformando le due versioni del *Musicante* in un palinsesto di tradizioni letterarie.

Nella sezione, fra una poesia e l'altra di Apollinaire, s'intrecciano di nuovo i motivi dell'acqua (i fiumi Senna e lo stretto di Euripe in Grecia, le maree di Marsiglia, gli angeli di mare); dei ricordi (evocati dai corni da caccia, ma anche dal flauto che ammalia e conduce alla morte), del poeta André Rouveyre, che parte sul suo bolide novecentesco dicendo addio all'epoca dell'Europa imperiale. Torna anche la guerra, di cui si vedono i baleni prima di udirne i colpi. È qui anticipato uno degli ultimi brani de *Gli immediati dintorni*, ossia *Port Stanley come Trapani*, del 1982 (ID 139-142), in cui, attraverso il richiamo alla cronaca della guerra nelle Falkland, si commentano con indignazione (*Ma vivaddio!*, ID 142) i corsi e i ricorsi della storia, mettendo in parallelo l'ordine agli argentini di resistere al nemico a oltranza con quello che gli era stato impartito quarant'anni prima «a Paceco [...]», alle spalle di Trapani, di fianco alla montagna di Erice» (ID 139).

⁴⁶ MARIO RICHTER, “*Le Musicien de Saint-Merry*” (*À propos des «mordonantes mériennes»*), in Id., *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XXe siècle*, Garnier, Paris 2014, pp. 141-146: «Au milieu d'un groupe de variantes, il existe un mot qui au XVIe siècle (et même avant) était d'un usage courant dans les quartiers réservés : il s'agit de *mordong*, juron déguisé, qui, mis en clair, devrait signifier *mort de Dieu*, et autour duquel gravite toute une série de termes semblables comme *mordienne*, *mordondienne*, par là mort diene (de rabelaisienne mémoire), *mordonbille*. Il n'est pas improbable qu'Apollinaire ait connu le terme dans cette authentique panoplie de mots de gueule qu'est *Le Moyen de parvenir* du facétieux chanoine de Tours».

Segue, nel *Musicante di Saint-Merry*, il breve poema di Albert Camus *Il toro affonda...* (M 206-207), che, come Sereni stesso dichiara nella *Nota bibliografica* degli *Immediati dintorni*, non conta su testi a stampa mediatori tra il poema in prosa e lui. Eppure, almeno due mediazioni indirette – al secondo grado – lasciano tracce decisive. La prima, fotografica: l'originale camusiano è incluso in *La postérité du soleil*, dove funge da legenda ad una immagine della Sorgue, scattata da Henriette Grindat, su cui si rispecchia la chiesa di Thor.⁴⁷ Non si tratta di un semplice accompagnamento: l'immagine fissa l'istante, mentre il testo di Camus lo dissolve nel flusso del tempo. Il toro che «affonda le zampe nella sabbia» (M 207) è insieme forza e caduta, eternità e effimero – un ossimoro visivo che la fotografia cristallizza, ma che la scrittura dinamizza. Come scriverà René Char nelle pagine introduttive alla raccolta di Camus,⁴⁸ si tratta di fissare «un *éblouissement*», un abbaglio tra «le crépuscule et le ciel». Sereni, attratto da queste tensioni, riprende il gesto camusiano di sospendere il tempo, ma lo applica alla storia: se Camus gioca con la luce provenzale, Sereni scava nell'ombra dei Lager, citando, in *La nemesi* (1979, ID 128-129), Sachsenhausen (prova generale dei campi di sterminio e quartiere di Francoforte).⁴⁹ Si noti, inoltre, che, dopo i cicli dell'assurdo e della rivolta (Sisifo e Prometeo), Camus progettava proprio in quegli anni di scrivere un ciclo sull'amore, incentrato su Nemesi – dea della misura, ma anche del ritorno inevitabile. Char, con cui Camus condivide paesaggi, itinerari, «soli gemelli» («soleils jumeaux»),⁵⁰ suggerisce a quest'ultimo di tradurre anche in poesia questa ricerca. Ne nasce appunto *La Postérité du soleil*, dove i frammenti camusiani, nutriti dall'audacia di morire felici, dialogano con l'ombra. Sereni, che in *La nemesi* cita quella stessa Sachsenhausen che apparirà anche *Nel vero anno zero*,⁵¹ sembra ereditare questa dialettica: la storia ritorna, come una nemesi, anche quando è rimossa sotto le apparenze del quotidiano (un ristorante, un quartiere di città, la fotografia di una chiesa).

Il capitoletto precede di poco il penultimo contributo de *Gli immediati dintorni*, *Il tempo delle fiamme nere* (1982, ID 143-151), e non solo ne condivide affinità tematiche – con le già citate *Rappresaglie*, poiché si parla di una fucilazione, questa volta di segno

⁴⁷ ALBERT CAMUS, *La Postérité du soleil*, photographies de Henriette Grindat, itinéraire par René Char, Edwin Engelberts, Genève 1965, s.p.

⁴⁸ Nel volume, che non riporta numero di pagine, sono presenti una introduzione e una postfazione entrambe firmate da René Char, l'ultima scritta dopo il tragico incidente; questo il suo incipit: «Camus est mort». Sul rapporto fra i due grandi scrittori vedasi la *Correspondance 1946-1959*, a cura di Franck Planeille, Gallimard, Paris 2007.

⁴⁹ Gli studi sereniani sottolineano che gli stessi motivi narrativo-tematici ricorrono nei testi *L'opzione* (1964), *La nemesi* (ID) e *Il sabato tedesco* (1980), che condividono il contesto della partecipazione, negli anni '60, ad alcune edizioni della Fiera del Libro di Francoforte e del congresso editoriale di Barcellona (1962).

⁵⁰ RENÉ CHAR, *Postface* a *La Postérité du soleil*, cit.

⁵¹ VITTORIO SERENI, *Nel vero anno zero*, in Id., *Gli strumenti umani*, poi in PP 227.

politico opposto –, ma chiude anche il diario intermittente con uno schiaffo «bruciante» (ID 151, 1982), ricordo d'infanzia collocato nella primavera del 1925, ad un anno dal delitto Matteotti, che mette fine all'epopea della fede politica per lasciare il posto a quella calcistica (*Il fantasma nerazzurro*, ID 88–90, 1964).

Per quanto riguarda i riferimenti intertestuali in questo arco cronologico (1979–1983), si osserva una significativa assenza di poeti stranieri ne *Gli Immediati dintorni*. L'attenzione si sposta piuttosto verso le arti visive, con due presenze importanti: Cézanne e Morlotti.

Un'eccezione notevole ne *Il musicante di Saint-Merry* è rappresentata da Fernando Bandini, unico poeta italiano incluso della raccolta traduttiva, che compare, però, con un testo in latino – lingua antica per eccellenza – tratto dall'edizione illustrata da Giuseppe Zigaina (1978).⁵² La sua *Festa d'inverno* (M 210–215) sviluppa motivi profondamente sereniani: i versi «e sembrano | gli astri tremare di trasparente amore | | e lunghe notti brulicanti di murmuri, | quali primaverili alberi in fiore, | con mitezza ci esortano | a soffrire le lacrime di un tempo feroce» (M 215) riecheggiano i nuclei di senso di *Stella variabile*, in particolare quella dialettica tra dolore storico e speranza cosmica che caratterizza la produzione matura di Sereni.

L'ultima sezione riporta, infine, per intero la traduzione commissionata, «mediata» dice Sereni nella già citata prosa *Autoritratto* degli *Immediati dintorni*, dell'opera teatrale di Pierre Corneille, uscita nel 1636 col nome di *Illusion comique*.

Molti commentatori hanno sottolineato l'aspetto teatrale dell'impalcatura dell'opera sereniana. L'ha sancito lui stesso, a partire da una suggestione che gli si è palesata leggendo un “pezzo” di Carlo Betocchi:

«E così, penso ora alla poesia quasi come a un teatro di parole, dove le parole sono come persone, e le penso con i miei difetti, vizi, infinite mutabilità». Strano, non avevo mai pensato al teatro (ed ero quasi tentato di rubare l'espressione a Betocchi per dare questo titolo al libro: teatro di parole. Continuerebbe a non piacere a Niccolò con la giustificazione che sto fornendo? Il mio sforzo sempre più evidente è appunto quello del mandato ad altri (situazioni e figure evocate, evocazioni di situazioni e figure), a interposte persone, lo sviluppo dell'emozione di partenza. (*Nota introduttiva*, PP 31; corsivi miei)

Non si potrebbe dire meglio, ovviamente. E forse questo spiega la scelta di tradurre *comique* con *teatrale*. Scelta che certo è legittima, se si pensa che un *comédien* può interpretare ruoli tanto tragici quanto comici. Ma che forza, sapendo di farlo, la codificazione dei generi che con Corneille comincia, in effetti, a vacillare, aprendo alla grande questione

⁵² FERNANDO BANDINI, *Festa d'inverno*, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, seguiti da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, poi ripresi in *Carmen hiemale*, cartella in 75 esemplari con illustrazioni di Giuseppe Zigaina, nella stampa di Albicocco e Santini, Udine 1978.

(non solo barocca) dell’essere e dell’apparire, della mimesis, della *mise en abyme*, della distanza nell’ironia, della magia della parola e delle sue illusioni (lessema estremamente ricorrente negli *Immediati dintorni*), di ciò che un tempo era non ammissibile e che oggi lo è, dei padri e dei figli, del potere politico che apprezza il teatro, dell’antichità che permane e della buona sorte che il teatro promette.

Temi che Sereni ha magistralmente tessuto nella trama complessa della sua opera, e che queste pagine hanno tentato di illuminare attraverso l’accostamento – per interposta persona – di una sua prosa e di versi altrui. Un dialogo che trova suggestiva conferma nelle annotazioni alla traduzione dell’*Illusion comique*, dove lo stesso Sereni osserva: «Dopo tutto non è un caso che al tempo di Corneille nel designare un’opera drammatica il termine *poème* si alternasse ancora al termine *pièce*».⁵³

Con questa riflessione, Sereni consegna al lettore un ulteriore bandolo per orientarsi nella sua opera labirintica – un universo la cui essenza pulsa sempre ai confini dei generi, delle epoche, delle tradizioni, delle storie, della propria storia personale e della Storia. Queste pagine hanno cercato di seguirne per qualche tratto il flusso e le risonanze, provando a disegnare un dialogo fra due testi che, come sempre accade per i grandi autori, forse sono uno soltanto.

BIBLIOGRAFIA

- GUILLAUME APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, Strenna per gli amici di Paolo Franci, 300 esemplari f.c., Scheiwiller, Milano 1980.
- FERNANDO BANDINI, *Festa d’inverno*, «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, seguiti da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, poi in Id., *Carmen hiemale*, cartella in 75 esemplari con illustrazioni di Giuseppe Zigaina, Albicocco e Santini, Udine 1978.
- ALBERT CAMUS, *La Postérité du soleil*, photographies de Henriette Grindat, itinéraire par René Char, Edwin Engelberts, Genève 1965.
- ALBERT CAMUS, RENÉ CHAR, *Correspondance 1946-1959*, a cura di Franck Planeille, Gallimard, Paris 2007.
- ROBERTA CAPELLI, ALICE DUCATI, *Ezra Pound, un intellettuale tra intellettuali*, Ares, Milano 2023.
- VINCENZO CARDARELLI, *Adolescente*, in Id., *Poesie*, Edizioni di Novissima, Roma 1936, poi Mondadori, Milano 1942.
- RENÉ CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, prefazione di Jean Starobinski, con appunti del traduttore, Mondadori, Milano 1974.

⁵³ *Appunti di lettura; La fortezza Corneille*, in PP 949.

RENÉ CHAR, VITTORIO SERENI, “Due rive ci vogliono”. *Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Donzelli, Roma 2010.

PIERRE CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, Guanda, Milano 1979.

FRANCO FORTINI, VITTORIO SERENI, *Carteggio 1946-1982*, a cura di Luca Daino, Quodlibet, Macerata 2024.

ANDRÉ FRÉNAUD, *Ancienne mémoire*, Le Divan, Paris 1960.

ID., *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967.

PAOLO GIOVANNETTI, *Dissoluzione e resistenza della poesia secondonovecentesca. Per interposta persona di Enrico Testa*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xviii, 2, 2015, pp. 195-204.

COSTANTINO KAVAFIS, *Poesie scelte*, trad. italiana di Filippo Maria Pontani, con un ricordo di Giuseppe Ungaretti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1956.

CARLO LEVI, *Un inedito di Umberto Saba. "Storiella d'estate"*, «La Stampa», 26 agosto 1960, p. 3.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», ix, 1983, poi in ID., *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987, ora in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, pp. 315-331.

LAURA NOVATI, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Unicopli, Milano 2013.

ELENA PONTIGGIA (a cura di), *Broggini e il suo tempo. Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e «Corrente»*, Skira, Milano 1998.

EZRA POUND, *Vorticism*, «The Fortnightly Review», 96, 1 september 1914, pp. 461-471.

ID., *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, John Lane, London-New York 1916.

ID., *Selected Poems*, New Directions, New York 1949.

MARC POUPON, *Le Musicien de Saint-Merry*, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 23, 1971, pp. 211-220.

GIULIA RABONI, *Nota Introduttiva*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e Prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020.

EAD., *Poesie come persone*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e Prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 919-1214.

MARIO RICHTER, “*Le Musicien de Saint-Merry*” (*À propos des «mordonnantes mériennes»*), in ID., *Apollinaire. Le renouvellement de l’écriture poétique du XXe siècle*, Garnier, Paris 2014, pp. 141-146.

CARLO SACCONAGHI, *Vittorio Sereni traduttore di Ezra Pound*, Dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana, ciclo xxviii, Scuola di dottorato in *Humanae Litterae*, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015/2016.

JEAN-PAUL SARTRE, *Préface*, in LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Presses Universitaires de France, Paris 1948, poi in «Présence Africaine», 6, 1949.

VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Iconografia italiana di Ezra Pound, con una piccola antologia poundiana*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1955.

MARIA TERESA SERENI, *Nota giustificativa*, in VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 2013, pp. 163-166.

VITTORIO SERENI, *Prefazione*, in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961, pp. 21-32

ID., *Risposta all’inchiesta “Sette domande sulla poesia”*, «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962.

ID., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965, poi in ID., *Poesie e prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 147-236.

ID., *Sur “Feuillets d’Hypnos”*, in René Char, «Cahier de l’Herne», 15, 1971, pp. 36-39.

ID., *Letture preliminari*, Liviana, Padova 1973, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 813-918.

ID., *Poesia per chi?*, «Rinascita», 19 settembre 1975, xxxii, 39; poi in ID., *Poesie e Prose*, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2020, pp. 1119-1125.

ID., *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, con introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998.

ID., *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 2013 (ed. or. ivi, 1983).

ID., *Note*, in ID., *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 2013, pp. 167-176.

ID., *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, il Saggiatore, Milano 2019 (ed. or. Einaudi, Torino 1981).

JESPER SVENBRO, «*Parcours du “Musicien de Saint-Merry” (Apollinaire) comme initiation à la lecture de l’“Hymne homérique à Hermès”*», in ALAIN BERTHOZ, JOHN SCHEID (dir.), *Les arts de la mémoire et les images mentales*, Collège de France, Paris 2018, pp. 17-29.

ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

LUCA TRISSINO, “*Due letture*”? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*, «*Versants*», 70, 2, 2023, pp. 59-79.

FRANÇOIS VILLON, *Testament*, in ID., *Œuvres complètes*, édition établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard, 2014 (ed. or. Levet, Paris 1489), pp. 27-167.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA)

© Silvia Riva