

Vittorio Sereni

Il musicante di Saint-Merry
e altri versi tradotti

Prefazione di Tommaso Di Dio

ilSaggiatore

Esperate le pratiche per l'acquisizione dei diritti di pubblicazione dei testi, la casa editrice rimane a disposizione di quanti avessero a vantare ragioni in proposito.

© il Saggiatore S.r.l., Milano 2019

Sommario

Prefazione	11
Premessa	43
<i>Orphée Noir</i>	
Ils sont venus ce soir	52
Sono venuti quella sera	53
En file indienne	54
In fila indiana	55
Fumées...	56
Fumi...	57
Chant XXII	58
Canto XXII	59
<i>Ezra Pound</i>	
The Study in Aesthetics	64
Studio d'estetica	65
In a Station of the Metro	66

In una stazione del métro	67
from <i>Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)</i>	68
da <i>Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)</i>	69
 <i>René Char</i>	
de <i>Feuillets d'Hypnos</i>	72
da <i>Fogli d'Ipnos</i>	73
 <i>William Carlos Williams</i>	
Dedication for a Plot of Ground	84
Dedica per un pezzo di terra	85
The Lonely Street	88
La strada solitaria	89
Adam	90
Adamo	91
These	98
Queste sono	99
A Flowing River	102
Corrente	103
from <i>The Clouds</i>	104
da <i>Le nuvole</i>	105
A Unison	106
Unisono	107
New Mexico	110
Nuovo Messico	111
from <i>The Desert Music</i>	112
da <i>La musica del deserto</i>	113

André Frénaud

Ancienne mémoire	122
Antica memoria	123

Ancora da René Char

Déclarer son nom	126
Dire il proprio nome	127
Tracé sur le gouffre	128
Tracciato sul baratro	129
Aux portes d'Aerea	130
Alle porte di Aerea	131
Le mur d'enceinte et la rivière	132
Il muro di cinta e il rio	133
Dansons aux Baronnie	134
Ballo alle Baronie	135
Yvonne	136
Yvonne	137
Le banc d'ocre	138
Il banco d'ocra	139
Faim rouge	140
Fame rossa	141
Le gaucher	142
Il mancino	143
Rémanence	144
Permanenza	145
Cours des argiles	146

Corso delle argille	147
L'abri rudoyé	148
Il sito sconvolto	149
Cérémonie murmurée	150
Cerimonia di murmuri	151
Éprouvante simplicité	152
Struggente semplicità	153
Relief et louange	154
Scultura e elogio	155
Sommeil aux Lupercales	156
Sonno ai Luperkali	157
Ébriété	158
Ebbrezza	159
Rodin	160
Rodin	161
<i>Guillaume Apollinaire</i>	
Le Pont Mirabeau	164
Il Ponte Mirabeau	165
Le voyageur	168
Il viaggiatore	169
La porte	174
La porta	175
Cors de chasse	176
Corni da caccia	177
Le musicien de Saint-Merry	178

Il musicante di Saint-Merry	179
La petite auto	188
La piccola auto	189
Le boucle retrouvée	192
La ciocca ritrovata	193
Désir	194
Voglia	195
Carte postale	198
Cartolina postale	199
Un oiseau chante	200
Un uccello canta	201
<i>Albert Camus</i>	
Le taureau enfonce...	206
Il toro affonda...	207
<i>Fernando Bandini</i>	
Sacrum hiemale	210
Festa d'inverno	211
<i>Pierre Corneille</i>	
da <i>L'illusion comique</i>	218
da <i>L'illusion teatrale</i>	219
Nota bibliografica	277

Prefazione

di Tommaso Di Dio

andavano spettri e venivano. Lassù
un'ultima bontà illuminava le cose.

VITTORIO SERENI¹

1. Ogni libro di traduzioni è innanzitutto una storia di fantasmi. E *Il musicante di Saint-Merry*, straordinario capitolo maturo della vicenda artistica di Vittorio Sereni, non fa eccezione. Cos'altro spingerebbe un poeta nella fatica della traduzione se non l'infinito piacere di intrattenersi con gli ectoplasmi di una lingua altra, sempre in bilico in un tempo rapito, che «è ancora e non è più»,² fra lutto e utopia? Tradurre non è allora solo un modo per fingere se stessi *en travesti*, agire per un momento nel nome e nelle movenze di un autore dalla cui ispirazione si è stati magari sbalorditi, ma è un vero e proprio movimento anadromo, all'indietro, verso le sorgenti della scrittura: un modo per riportare il testo a uno stato potenziale, per liberare in esso tutto ciò che l'averlo trovato già scritto sembrava precludere per sempre. Anche per questo, dobbiamo smetterla di considerare i quaderni di traduzioni come il passatempo dei letterati, esercizio minore, occasionale, erudito, pigro *divertissement* dalle ore di mestizia creativa. Certo un po' provocatoriamente e un po' per davvero, dovremmo provare a immaginare che l'arte della traduzione invece coincida con il campo della letteratura, integralmente, senza residui e *toto corpore*; e avere il coraggio di dire che le opere di norma rubricate come originali non siano che un epifenomeno, casi particolari di

quel Grande Tradurre che è la vera e sola operazione per la quale si sono impegnati da sempre tutti gli artisti di tutti i tempi. Se la traduzione è questo, ovvero l'arte di portare nuovamente la parola di un testo al grado del possibile e lì mantenerlo, sospeso, con un piede in un'invisibile terra (l'originale) e l'altro in una che sempre va giù e frana, allora tradurre è davvero un'operazione senza fine. Nessuna è infatti definitiva: se da un lato ogni traduzione porta lo stigma immedicabile di chi l'ha tradotta (ha ragione Fortini: «la traduzione d'autore è semplicemente da considerarsi un testo d'autore, da leggere, assumere, interpretare e criticare come tale»),³ ogni traduzione – come ogni opera – non è che un'ipotesi, un testo a fronte che apre la strada ai mille altri che verranno. Facciamoci caso quando leggiamo: mentre prestiamo la nostra voce alle parole di una poesia stampata sulla pagina, più in profondità, al di là di tutti i suoni udibili, nel profondo materno del suo linguaggio, essa vibra ed emette già l'ultrasuono ronzante di tutte le sue possibili traduzioni.

Ed è verso questa totipotenza che il traduttore-poeta orienta il proprio orecchio. Forse nessuna espressione meglio di una manciata di versi di Vittorio Sereni vale come dichiarazione d'amore per questo tentativo di riportare la realtà al grado assoluto del possibile: «Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di / marzo / plurisensa / di petali e gemme in diluvio tra montagne / incerte laghi transitori».⁴ Una primavera, quella descritta da questa straordinaria poesia, che coniuga il rigore dell'inverno, in un «turbine» che «scompono la notte e ricompono», alla ricerca infinita di uno stato del testo che sia sempre «perso / di vista rincorso tra altrui reminiscenze / o soltanto sognato».⁵ Pochi autori come Vittorio Sereni hanno dedicato al rimpianto delle occasioni perdute almeno tanto quanto hanno speso a cantare la potenza del reale, la sua invincibile forza di poter essere sempre altro da com'è. Niente di strano, allora, che proprio questo grande poeta si sia dedicato negli ultimi anni della sua vita alla costruzione di un libro di traduzione in cui i testi sono un'impal-

catura aerea, come se dovesse essere la casa perfetta per raccogliere tutti gli spettri della propria poesia: tutti gli altri resi uguali a se stesso e tutti i se stesso infine fatti altro.

2. È ormai una certezza che *Il musicante di Saint-Merry* debba considerarsi uno dei vertici della traduzione poetica del Novecento; «parte assolutamente integrante»⁶ dell'opera di poesia di Vittorio Sereni e non una sua semplice appendice minore. E questo non soltanto per la già celebrata cura formale con cui sono stati raccolti in volume⁷ e per l'assillo che tenace lega questi versi tradotti a quelli che sotto il suo nome d'autore si sono ascritti; ma anche – e soprattutto – in forza del significato che Sereni attribuiva al gesto poetico, così come ci è segnalato in più punti del suo lavoro. Insomma, a discapito dell'aura di classicità che dal lavoro poetico di Sereni ormai emana, la sua è davvero un'opera che travalica i generi, in una ricerca tutt'altro che quieta e statica di una forma possibile, in cui le prose (siano diaristiche, narrative o saggistiche) e i versi (siano tradotti o no) costituiscono un solo «compatto poema»:⁸ un mondo che, non identico né omogeneo, è nondimeno reso coeso da una fitta trama di “sguardi di rimando”, percorsi d'intesa, dialoghi a distanza, inserzioni e seduzioni, insistenze e fedeltà.

A questo *corpus* di scritture, *Il musicante* offre un ingresso forse obliquo, ma di un'intensità e caratura perfetta. Proprio qui infatti, in questo politissimo e privato quaderno di traduzioni, dove il nome dell'autore si confonde con quello di traduttore, Sereni ci consegna con la chiarezza dei risultati concreti la propria visione della poesia: contraria, in uguale misura, a una scrittura «costituita in oggetto» e «dimostrativa»,⁹ quanto a una arresa al «desolato autobiografismo»;¹⁰ una scrittura che pretende di doversi aprire al fiorire della realtà fenomenica, «lontano dalla carta e dal tavolo»,¹¹ e che nondimeno sente con un'intensità straordinaria il nutrimento che gli è stato offerto dalla poesia altrui, alla quale chiede continuamente riscontro, inci-

standola fin nella trama minuta della propria, senza mai cedere al tono ironico del falsetto o della maniera.¹² Insomma, mai la scrittura di Sereni si è sentita ingenua, originale: continuamente avverte il lettore di essere in dialogo con altre e molteplici rive («la sfilata delle rive / le rive / come proposte fraterne»),¹³ sempre coinvolta umanamente in una necessaria verifica di se stessa,¹⁴ che è prima di tutto continua traduzione da un mondo a un altro, consapevole che la lingua della poesia è uno dei molteplici «strumenti umani» e dunque «non è / la cosa, ma la imita soltanto».¹⁵

È allora ovvio che questo libro di dialoghi con la poesia altrui occupi un posto peculiare nel percorso artistico di Sereni. *Il musicante* fu edito per la prima volta nell'autunno del 1981, ma rappresenta per lo più il frutto di una scelta operata su un materiale che affonda le sue radici nel lavoro dei trent'anni precedenti. È un libro – non dobbiamo scordarlo – sostanzialmente retrospettivo, di sintesi a posteriori. Ci troviamo di fronte a un Sereni maturo che sceglie, corregge e ricompatta l'opera di traduzione che il Sereni giovane aveva lentamente iniziato e costituito lungo tutto l'arco della sua carriera. Prima della pubblicazione del *Musicante* (la cui *Premessa* d'autore svela un retroscena di cui ci occuperemo poi), Sereni aveva già pubblicato diverse traduzioni, sia in volume, che in rivista. La sua attività di traduttore era nota fin dal dopoguerra, in quelli che erano per Sereni «anni di inattività o piuttosto di aridità», in cui da una parte avvertiva stanchezza per quello che definisce «il brodetto postermatico», dall'altra vedeva «non senza malessere» l'affacciarsi sulla scena letteraria di una «insane velleità di poesia *engagée* alimentata dalla moda neorealista».¹⁶ Chiuso fra queste due istanze, il poeta che solo pochi anni prima aveva pubblicato il suo esordio *Frontiera*,¹⁷ cercava una propria via verso il libro successivo gettandosi nell'esperienza della traduzione. Ed è in questo giro d'anni che incontra e inizia a tradurre i tre fari che sorreggeranno la struttura del suo futuro libro del 1981: in principio la poesia dell'americano W.C. Williams e quel-

la del poeta a cui negli anni porterà maggiore fedeltà: René Char;¹⁸ infine la poesia di Apollinaire, tradotto fin dal 1957 a più riprese.¹⁹ Oltre a questi autori, nel *Musicante* Sereni decide di aggiungerne pochi, pochissimi altri: quattro testi tratti dall'antologia *Orphée Noir* e tre da Ezra Pound; un solo testo di André Frénaud, uno di Albert Camus e uno di Fernando Bandini (dal latino); e infine, a chiusura del volume, un estratto dalla traduzione dell'*Illusione teatrale* di Pierre Corneille, andato in scena tre anni prima. Già sfogliando il sommario, allora, è subito evidente la volontà di costruire un libro i cui testi fossero per lo più scelti quasi tutti a partire da materiale altrove già edito in maggior copia, ma qui riorganizzato e filtrato da un orizzonte peculiare. È chiaro come Sereni non intendesse qui semplicemente documentare e raccogliere la sua pluriennale attività di traduzione (della quale moltissimo rimane escluso),²⁰ ma fare qualcosa di più: costruttivamente più impegnativo e ambizioso. Anche da questo punto di vista la presenza numericamente più cospicua del trinomio Char-Williams-Apollinaire è assai significativa: sono questi i poeti da cui Sereni ha scelto di prendere di più e dice di un orientamento, è un segnale; ma il diverso peso e la loro disposizione all'interno del libro ha suscitato ipotesi contrastanti.

È stato per primo Fortini²¹ a interrogarsi sul movente che ha condotto Sereni verso la voce di questi tre poeti e sul ruolo che ricoprivano all'interno della sua complessa personalità poetica. Ha scritto che *Il musicante* si regge sulla tensione che scorre fra due poli estremi e contrapposti: la poesia di Char e all'altro, opposto, quella di Apollinaire. Secondo la feconda intuizione di Fortini, i due autori francesi rappresenterebbero gli estremi del desiderio, ciò che Sereni, per pudore, non si sarebbe mai perdonato *in proprio*, ovvero l'erto sublime (Char) e il melodico vitalismo senza scampo (Apollinaire); al centro, invece, ago della bilancia, il polo identitario rappresentato dalla poesia di Williams, luogo in cui più che altrove il poeta Sereni poteva ritrovare quella fedeltà alle cose visibili che innerva tutta la

sua formazione poetica. A questa intuizione, Mengaldo ha apportato una correzione diacronica che riscrive la gerarchia fra i tre. Innanzitutto indica la poesia di Char come quella da cui parte e a cui sempre ritorna il Sereni traduttore; a questa sostanziale fedeltà, Sereni si concede il tradimento occasionale delle altre due voci, intese come «diversioni e contraddizioni».²² Si è scritto e si potrebbe scrivere ancora molto su questa strada; ed è certamente vero che la scelta di costruire *Il musicante* su pochi autori, a cui è dedicato un largo spazio di testi, con l'aggiunta di pochi ma significativi snodi, segnala una differenza di questo libro rispetto ad altri celebri quaderni di traduzione pubblicati in quegli anni, caratterizzati da un mosaico di tessere e frammenti.²³ Senz'altro anche questo è un capitolo di quella celebre «fedeltà»²⁴ che molti interpreti hanno sentito caratterizzante la personalità di Vittorio Sereni. Eppure mi pare che la vistosa predilezione che ha condotto Sereni alla scelta di questi autori abbia finito per dare un'enfasi forse eccessiva a quella che mi pare essere invece, e tenacemente, un'esperienza d'insieme: si ha, una volta di più, a libro chiuso, l'impressione insistente che *Il musicante* sia innanzitutto e risolutamente un vero e proprio libro di poesia; il cui significato, per così dire *corale*, travalichi di molto la riflessione che può scaturire dall'analisi degli autori presi singolarmente. Ed è su questo effetto d'insieme che mi sembra valga la pena di interrogarci ancora oggi, una volta di più: *Il musicante* è infatti un congegno in cui ogni poesia è connessa all'altra ma proprio perché si inneschi una visione globale, un arco di senso, che non smette di interrogare il lettore e sembra insistere sulla domanda circa l'origine di quel coro di voci che tradotte di lingua in lingua, giunge alle nostre orecchie. Da dove viene questo coro, questa legione di voci? Questo ritmo già da sempre incominciato che tutto a un tratto si fa avanti e chiede di essere perseguito? La proverbiale fedeltà di Sereni – è stato scritto – osava estendersi non solo agli amici, ma arrivava fino a saggiare i confini di una zona crepuscolare, mediana, «fra la veglia e il sonno», che dialogava perfino

con i «morti».²⁵ È un'atmosfera straniata e liminare quella di cui vive questo libro, un'area limbale, non ctonia ma neppure completamente diurna; in essa vive la lingua di quella specie dannata di spettri che sono i testi in traduzione. Per assorbirla al meglio e prima di entrare a fondo nelle sue pagine, allora, dobbiamo fare un confronto con il suo libro gemello, edito a distanza minima, eppure diverso come uno straniero: *Stella variabile*.

3. La contiguità cronologica di pochi mesi con l'ultimo desolato e sorprendente capolavoro *Stella variabile*, finito di stampare proprio nel dicembre del 1981,²⁶ non deve trarre in inganno: *Il musicante*, più che una sua anticipazione, sembra esserne il controcanto, a partire proprio dalla costruzione. Se infatti, come ha sottolineato Mengaldo, «la struttura di *Stella variabile* conserva qualcosa di provvisorio e aperto, come attendesse di accogliere ancora materiali nuovi, e i già accolti fossero intercambiabili»,²⁷ *Il musicante di Saint-Merry* ci appare invece «selezionato e calibrato»,²⁸ con una serie di fittissimi rimandi interni grazie ai quali «l'intero è via via legato, poesia dopo poesia» attraverso quelle «connessioni di significante e significato che sono tipiche delle opere poetiche organiche».²⁹ Tanto *Stella variabile* sembra costruito a partire da un moto di ripulsa verso la forma «canzoniere» (Mengaldo parla addirittura di «una sorda irritazione»),³⁰ tanto invece *Il musicante* appare con tutta evidenza segnato da una recuperata fiducia in una forma di restituzione piena e coesa dell'attività della poesia. Come interpretare questa compresenza di due istanze così opposte date alle stampe a distanza di così pochi mesi? Anche questo va ascritto a un capitolo della più vasta rubrica delle antitesi in Sereni: quella così tipica e «vitale»³¹ coincidenza di opposti nella sua arte che lo ha portato a scrivere «Sono io tutto questo, il luogo / comune e il suo rovescio».³² È come se Sereni ci avesse consegnato a pochi anni dalla morte un testamento duplice, bifronte; non voglio dire irrisolto, ma sicuramente aperto: plurisenso. Da un

lato, *Stella variabile* è un libro senza centro, caratterizzato da una «minore organicità»³³ e da una «intensa frantumazione dialogica del verso»,³⁴ da «una maggior ricerca di dissonanza»;³⁵ in esso Sereni ci mostra che «una storia non c'è e non può darsi»³⁶ per l'imperiosa presenza del «vuoto», quel colore fra tutti «il più indelebile».³⁷ La presenza indistruttibile dell'angoscia abita tanto il primo testo della raccolta, quella casa dove si è venuti a stare, «già / abitata / dall'idea di essere venuto qui per morirci»,³⁸ tanto un attimo alla fine di luglio, «quando trasecola il gran catino vuoto» dello stadio di San Siro e tutto il futuro e il passato, al chiudere del volume, collimano su di una «soglia» da superare con sforzo, «una volta di più».³⁹ Dall'altro, *Il musicante* con la sua costruzione lineare e le connessioni continue e paratattiche fra i testi, si presta invece a essere letto come un'opera organica: «“un canzoniere”», è stato anche detto, «dalla trama intertestuale fitta e continua».⁴⁰

Se poi scendiamo nel dettaglio e confrontiamo i testi di apertura dei due volumi, la contrapposizione si fa più evidente e potente la complementarità. *Il musicante* si apre con un testo di Léon-G. Damas che sembra essere l'antifona di *Quei tuoi pensieri di calamità*: la morte, guardata nel sorriso degli amici e presagita come definitiva nella casa nuova, nel testo francese emerge senza più tragicità, perché i misteriosi dèi del ritmo che «sono venuti quella sera del / tam / tam» ci dicono che non si muore una volta sola, ma molteplici, forse infinite volte («quanti di ME ne sono morti POI»), senza che mai il ritmo si interrompa fra «le frenetiche mani / i frenetici piedi di statue». Sembra proprio che la suggestione di aprire con un testo tratto dall'antologia dell'*Orfeo nero*, un Orfeo dunque rovesciato e *mètèque*, possa voler dire di più di una mera suggestione esotica: quasi alludere a un diverso modo di stare nella parola. «Per interposto poeta»,⁴¹ Sereni sa recuperare alcune zone remote della sua ispirazione e così cedere alle lusinghe della frenesia e della continuità di una vita che travalica gli individui «di ritmo / in ritmo»,⁴² laddove il poeta di *Stella varia-*

bile si iscriveva nella geografia determinata della propria casa, della propria unica vita, come «custode non di anni, ma di attimi». ⁴³ Da un lato emerge in *Stella variabile* la determinatezza senza scampo di un io di fronte «a questi che ti sorridono amici», dall'altra nel *Musicante* la pluralità impersonale che trascina tutto, in una circolarità infinitamente da ripetersi. Sembra che a tradurre qui non sia il Sereni di *Stella variabile*, ma un Sereni precedente: il Sereni dell'iterazione e della melodia che nell'ultimo suo libro è fortemente ridimensionato. Tutta la critica ha riconosciuto nello stile di traduzione di Sereni tre costanti, ovvero l'inversione, la sintesi e l'icasticità verbale: ⁴⁴ tutte e tre caratteristiche che lo allontanano dalla prosaicità del verso, dal dialogato e dall'orizzontalità della sua ultima produzione e lo riannodano invece a quella "linea metafisica" di cui una volta ha scritto Fortini. ⁴⁵ Se è una costante del traduttore, non sorprende che si avverta invece questo stile come un'apparizione del tutto aliena all'interno della sezione – vero e proprio libro nel libro – *Traducendo Char* di *Stella variabile*. ⁴⁶ Se si leggono allora i due libri in parallelo l'impressione è tanto forte che «lascia perplessi»: ⁴⁷ come se il Sereni che componeva *Il musicante*, il Sereni traduttore, abbia voluto deliberatamente escludere «ogni debito» verso il poeta di *Stella variabile* e sia risalito a una *vie antérieure*: e sia questo spettro, questo doppio a darsi alla composizione e non quello.

C'è da dire che l'ultima produzione sereniana è un mondo di doppi. Anzi, è stato notato che col progredire dei suoi libri si sia affievolito lo spazio concesso agli «interlocutori, veri o immaginari», e si siano invece moltiplicate le strategie di «messa in scena sempre più esplicita dello sdoppiamento dell'io in lotta con se stesso». ⁴⁸ Basta citare le celebri *Paura prima* e *Paura seconda* con i suoi lancinanti versi finali perché il lettore se ne ricordi subito: «Con dolcezza (Vittorio, / Vittorio) mi disarmo, arma / contro me stesso me». ⁴⁹ Davanti al *Musicante* potremmo quasi affermare di essere di fronte a un episodio di questa lotta, in cui i due libri sono di volta in volta ciò che l'uno

arma contro l'altro, senza che sia possibile dire una volta per tutte chi sia in definitiva il vero Sereni. Da un lato abbiamo lo spettro del *Poeta in nero*, che «veste il lutto per voi»,⁵⁰ oppure il volto del poeta che, in un momento di rabbia sgridando la figlia Laura, cade nell'abisso dell'incubo e vede all'improvviso nelle sue mani le mani dell'«angelo nero dello sterminio»;⁵¹ dall'altra invece ci appare un Sereni che osa, dietro la maschera del poeta malgascio Jacques Rabémananjara, scrivere versi così: «Tra le mia ciglia vita in fiore. / Intero tra le palpebre l'azzurro. / E tra i solchi dell'anima Innocenza...».⁵² Da un lato il poeta di *Un posto di vacanza* si rammarica del tempo ormai trascorso («se non fosse così tardi») e chiede al mare, «specchio ora uniforme e immemore»,⁵³ di dimenticarlo e di non lusingarlo più; dall'altra, attraverso la voce di Apollinaire invece scrive: «Canto tutti i possibili che ho in me fuori da questo mondo e dai pianeti / Canto la gioia del vagabondaggio e il piacere di morirne».⁵⁴ Niente ci appare più stridente. Ma è fatta di questo stridore la musica del Sereni ultimo. È come se negli anni conclusivi, grazie alla pubblicazione ravvicinata dei due volumi, il poeta abbia potuto comprimere la sua storia artistica in una sorta di densità in movimento che tutta accogliesse la sua prospettiva di scrittore, in una contraddizione senza dialettica, oppositiva e potentemente conflittuale.

Come il dio romano Giano, i due libri sembrano allora i lati di una porta che si scambia le parti: un volto guarda al passato e ricostruisce e reinterpreta la propria storia di poeta attraverso i volti e le voci della propria poesia o di quella dei poeti tradotti,⁵⁵ mentre l'altro guarda al futuro a partire dal presente del suo ultimo decennio di vita, in cui «le tensioni della realtà sociale e storica» – come scrisse Fortini – «gli sono parse spente» senza che, per formazione, per pudore e per ideologia, avesse a conforto alcun «risarcimento melodico».⁵⁶ Proprio questa compresenza inesorabile della duplicità è forse «l'altra faccia» a cui approda l'arte di Sereni:⁵⁷ non una, non l'altra, ma entrambe contemporaneamente presenti. Non soltanto allora i desolati

viaggi «senza referente o quasi, solipsismi consumati in autostrada o in aereo»⁵⁸ che secondo Lonardi caratterizzano l'ultimo Sereni, ma anche – com'è testimoniato dal *Musicante*, a patto di assumerlo integralmente come lavoro di poesia – il suo radicale e contemporaneo rovesciamento: la possibilità attraverso la poesia di poter essere sempre altro da ciò che si è e dunque vivere al contempo se stessi e il proprio rovescio. Ciò che *Il musicante* auspica e indica, *Stella variabile* nega, a conferma che la poesia per Sereni è sempre «fiore ondolato d'un insonne segreto».⁵⁹

4. Allora sebbene tanto separati, i due libri si toccano. Sembra che Sereni sia riuscito col macrotesto e con i testi per interposta persona del *Musicante* a mostrare un aspetto della sua visione poetica che è ancora più radicale di quanto abbia fatto con il suo gemello *Stella variabile*, portando alle estreme conseguenze soltanto qui, in questo libro di traduzioni, quanto andava ragionando fin dagli anni successivi agli *Strumenti umani*. In un appunto che risale agli anni sessanta, poi ripreso in funzione di un'intervista del 1982,⁶⁰ Sereni ha scritto esplicitamente che era sua intenzione fare della propria poesia «un mandato ad altri, a interposte persone», ovvero un *teatro di parole*;⁶¹ e precisa: «penso al corpo gettato nella fiamma che nelle successive fasi della sua combustione suggerisce immagini che sempre più si scostano dalla sua fisionomia iniziale ma continuano a serbare qualcosa di questa, prima di essere cenere».⁶² Sono parole vertiginose, che immaginano la poesia – ma aderiscono forse ancora meglio a una poesia in traduzione – come una forma di metamorfosi e ardore, un affinamento, uno spostamento dei confini del sé; che però non abbia nulla a che fare con una poesia astratta, tanto che Sereni aggiunge che proprio in questo senso si sente un poeta «induttivo»: ogni forma ha le sue leggi proprie e scaturisce da condizioni uniche e irripetibili tanto da diventare un fatto a se stante, «un organismo a sé».⁶³ Quel fuoco che arde e consuma, trasforma e traduce, lo ritroviamo lun-

go tutta la produzione poetica di Sereni, ma esplicitamente torna in *Stella variabile* e nel suo doppio *Il musicante di Saint-Merry*, in cui la poesia realizza infine compiutamente quel processo teatrale, una scrittura definitivamente per «interposte persone». Sicuramente una delle sue manifestazioni più vistose di quel fuoco è nella poesia *La malattia dell'olmo*, dove appare come ciò che rimane una volta «tolto l'aculeo». ⁶⁴ Ma il colpo di «un atomo ronzante» che «a colpo / sicuro» centra «dove più punge e brucia» ⁶⁵ rimbalza da un libro a un altro e lo ritroviamo in un'estate altrui, nei versi di Apollinaire, quando Sereni traduce e scrive: «Ti ricordi quel giorno che un'ape cadde nel fuoco». ⁶⁶ Quel fuoco riverbera da una porta all'altra di Giano. Da una mano all'altra, dalla mano di un Sereni che traduce a quella che no, il fuoco torna nei bagliori della prosa poetica di Char *Il mancino*, traslata in versi come d'abitudine nel *Musicante*: essa descrive un «fuoco prematuro», che «non ci evita il precipizio e la spina». ⁶⁷

Seguendo questa pista, dalle immagini del fuoco e della spina siamo condotti inesorabilmente all'immagine della ferita, a quello che nel *Musicante*, con le parole di Étienne Léro, Sereni chiama «un gran ritmo di cose ferite». ⁶⁸ La ferita che non rimargina (e che anzi fa catena e ritmo) è uno dei termini con cui Sereni traduce quella che potremmo chiamare la dimensione intensiva dell'esperienza. ⁶⁹ È qualcosa che colpisce nel presente, ma che coinvolge anche una riemersione del passato, un trauma a cui sempre si ritorna. È una memoria ambivalente, tenace, costante; è «una sorta di alta fedeltà ai moti interiori», ⁷⁰ come ha pure scritto, che trova però sussulti, improvvise aperture verso una promessa di risoluzione e di scrittura: «la si porta come una ferita / per le strade abbaglianti». ⁷¹ Se è vero che nell'ultimo Sereni si fa «più esigente il senso di colpa e si estende l'orrore dell'inautentico e del male» e che di esso «ormai anche l'io fa parte», ⁷² allora il «diritto» alla parola poetica sempre più sta in quei momenti di apertura, di dislocamento, – come Lonardi scrive: «nella ferita, nello spino, nello strazio». ⁷³ Questi momenti intensivi, che ritornano improvvisamente

dalla memoria per dire di un futuro, sono i proverbiali «attimi» delle poesie di Sereni. In essi sembra si possa prescindere dall'io, o meglio: l'esperienza dell'io diventa materiale da reinventare e l'io solo una maschera, una *persona*. Quando Sereni ha provato a definire queste esperienze prossime all'invenzione letteraria le ha chiamate «emozioni di partenza o moventi»; e poi ha precisato: «sono ferite, ustioni, graffi dell'esistenza, urticazioni». ⁷⁴ Per Sereni è proprio la prossimità e la familiarità di questi materiali urticanti e violenti, è l'essere stato toccato dalla *spina* della realtà a rendere congruo e sensato il fuoco, ovvero il possibile inizio dell'attività letteraria; tanto da fare proprie le parole di W.C. Williams: «È sempre importante per me la familiarità con le cose di cui scrivo». ⁷⁵ Salvo poi, a partire da questa prossimità violenta, istigare in quella ferita infiammata «una capacità, appunto, di trasformazione e metamorfosi». ⁷⁶

Ed è di questa intima prossimità che Sereni scrive nelle prime pagine della *Premessa* d'autore che apre *Il musicante*. Sono pagine brevi: ci appaiono scarne, essenziali, scoperte e nude; portano tutti i segni della maturità dell'arte di Sereni e vale la pena di soffermarsi per un momento. Qui, l'autore si premura di ricondurre la possibilità di esistenza del libro a una serie di coincidenze per cui persone a lui care e vicine gli hanno come offerta l'occasione. Sereni usa il termine «sollecitazione»; e si azzarda a mettere in chiaro i nomi: Giulio Einaudi, Sergio Solmi, Luciano Anceschi, Giorgio Bassani, Vanni Scheiwiller, Fernando Bandini e Walter Pagliaro. Come se soltanto da questa intimità, da questo fortuito ma affettuosissimo scambio, materiato di nomi e cognomi e contesti allusi, potesse nascere quell'intensità da cui la traduzione trae il suo carburante: «molto è dovuto al caso e all'emotività ossia alla particolarità di certe occasioni di tempo e di luogo». ⁷⁷ La traduzione è innanzitutto «un piacere», non «un esercizio» e nemmeno «una fatica»; ⁷⁸ la letteratura sembra entrare così poco in questo circuito che Sereni (con un gesto che ha irritato e sorpreso), ⁷⁹ esclude completamente dal campo ogni

intellettualismo e scrive: «Non ha alcun interesse per me il “problema” della traduzione letteraria». ⁸⁰ Sereni in fondo lo dichiara: la poesia non è letteratura, o meglio è qualcosa che esula, che esorbita, che travalica; che non ha un proprio nome *prima* ma soltanto *dopo* e per altri semmai. Niente è più lontano da Sereni di una poesia che nasca da un'intenzione premeditata di tipo culturale o sociologico o politico ⁸¹ e qui in questa *Premessa* lo scrive una volta di più con umiltà e chiarezza. Come ha scritto Bernardo De Luca, commentando i primi versi di *Un posto di vacanza*, «il foglio bianco di per sé non è uno stimolo a scrivere», ma ha bisogno «di qualcosa che sta prima»: per Sereni sempre «la coscienza dell'esperienza sta a monte della scrittura». ⁸² Ma cosa è con esattezza questo *prima*? È sicuramente qualcosa che si compie in quelle «operazioni microscopiche e silenziose» di cui una volta Sereni ebbe a scrivere nella prosa *Il lavoro del poeta*; ⁸³ ossia quel «momento o il periodo idealmente preliminare alla formazione di un testo», ma che è anche «fiancheggiatore» sempre di ogni scritto, forse parente prossimo di quel «vuoto» che Fortini vedeva «a fianco» della scrittura di Sereni. ⁸⁴ Ed è significativo che da questo *prima* Sereni non escluda, anzi faccia rientrare di «diritto», quella «operatività con intento d'arte del traduttore di un testo poetico». ⁸⁵ Questo sfuggente *prima* non è forse un attimo e non è un'epoca; è un *prima* che torna *a fianco* di ogni scrittura e resta, come un'«eco», una «ripercussione» – come ha scritto Sereni – che continua anche dopo che l'operazione tecnica del tradurre sia conclusa. ⁸⁶ Sebbene sia «l'opposto di qualunque programmazione», scatena una forza necessaria, una «reazione a catena, spontanea ma controllata». ⁸⁷ Ma quale forma prende nel *Musicante* questo inizio di ogni inizio?

5. Lo capiamo meglio proprio da queste pagine che aprono *Il musicante*. Curiosamente, le prime poesie tradotte non sono successive alla *Premessa*, come ci si aspetterebbe, ma vi sono contenute. Sereni infatti introduce in queste pagine alcune “traduzioni mancate”, ovvero tre

frammenti spettrali: sono traduzioni perdute, rifiutate, fantasmi di poesie scomparse ferme nel limbo. Sereni ricostruisce una sorta di cronistoria della propria poesia, cercando di risalire a quel «movente» che la prima volta lo condusse verso l'esperienza della traduzione. Ed è significativo che la prima traduzione di una poesia, prima di quella del *Leviathan* di Julien Green e prima ancora di quella di una poesia trovata in un dialogo di Valery, ci dice risalga agli anni di prigionia africana: un compagno gli «passa» una versione letterale di *The Conqueror Worm* di E.A. Poe⁸⁸ affinché ne faccia una versione «a suo uso e consumo». I soli versi che ricorda sono i seguenti: «Ecco si spiega una notturna danza / in cuore ai solitari ultimi anni». ⁸⁹ Questi versi risalgono alla primavera del 1945; Sereni li ricorda perché «quelli, e solo quelli» gli pareva che si accordassero con «la particolare situazione e stati d'animo» in cui lui e i suoi compagni di prigionia si trovavano, nel presagio che altri – forse ebrei sfuggiti allo sterminio nazista – si fossero trovati lì, proprio come loro. Nei propri versi come in quelli tradotti, ci troviamo di fronte a quello che è stato riconosciuto come il «nodo che fonda la sua scrittura»: ovvero «il trauma della guerra». ⁹⁰ La guerra è per Sereni senza dubbio una figura dell'origine, «la falla memoriale che risucchia il personaggio lirico», ⁹¹ come è stato scritto. Questa è la «ferita» che crea quel «vuoto» che resta accanto alla scrittura e la lacera, la apre, la fa crollare. ⁹² È la condizione per la quale Sereni ha trovato un nome celebre: il «male del reticolato», ⁹³ una dimensione di sospensione, di mancanza, un intreccio di «filo spinato» in cui si alternano il desiderio e il lutto. Questo oscuro *prima* fa sì che «l'io lirico sereniano» sia sempre «sdoppiato»: da una parte – precisa De Luca – c'è «l'uomo soldato» dall'altra «il prigioniero in scacco». ⁹⁴ Entrambe queste figure le ritroviamo all'interno del *Musicante*, come se fossero però oggetto di un ultimo attraversamento che condurrà il poeta a un approdo ulteriore.

È allora facile intravedere – come in parte è stato fatto da Sereni stesso⁹⁵ – nella scelta di dedicare a Char e Apollinaire un posto cen-

trale del *Musicante* la ricerca di una possibilità di vivere «per supplenza»⁹⁶ quella vita di guerra che gli era stata fatalmente sottratta dalla prigionia algerina. Se già il *Canto xxii* di Jacques Rabémananjara rappresentava l'«Azzurro, così azzurro occhio del cielo / dietro il vetro»⁹⁷ di una prigionia civile di Tananarive, le poesie dei due francesi gli permettono, ancora di più, di rievocare la figura dell'«uomo soldato» e quella del «prigioniero in scacco» nella virtualità teatrale della parola altrui. È significativo che la prima traduzione scelta dai *Fogli d'Ipnos* di Char rappresenti proprio questa duplicità: da un lato il comandante che decide, per proteggere un villaggio dalla rappresaglia, di assistere inerme alla fucilazione di un suo compagno da parte dei nazisti, dall'altro il prigioniero «caduto come non ravvisando i suoi carnefici e così leggero»:⁹⁸ una vita bloccata, costretta, chiusa in un destino a cui non può opporsi, gemella forse di quella caduta «bocconi sulla spiaggia normanna»;⁹⁹ nel mezzo, l'«orribile giornata» in cui campeggia la domanda su cosa sia il destino di un singolo uomo rispetto al destino di una comunità: «che cosa è un villaggio? Un villaggio simile a un altro? Forse l'ha saputo lui in quell'ultimo istante?».¹⁰⁰

La medesima duplicità la scorgiamo anche nel ciclo delle traduzioni da Apollinaire, con un salto dalla Seconda guerra alla Prima. Se seguiamo i testi, uno dopo l'altro, siamo messi di fronte a un piccolo romanzo: si parte da una affermazione della vita ingenua, caratterizzata da una vaga elegia della memoria e da una mitologica transitorietà del tutto («la vita è variabile tal quale l'Euripo»); in essa, il soggetto è assolto perché impotente («Passiamo passiamo perché tutto passa / indietro io mi volterò sovente»)¹⁰¹. E si arriva invece con le ultime poesie della sezione alla decisione fibrillante di aderire alla guerra e il conseguente consapevole addio alla «vita variopinta»:¹⁰² «capimmo il mio compagno e io / che la piccola auto ci aveva portati in un'epoca Nuova / e sebbene entrambi fossimo uomini maturi / eravamo da poco intanto nati».¹⁰³ La sezione si conclude con

la poesia *Un uccello canta*: qui c'è una riqualificazione della transitorietà, questa volta capace di comprendere la concretezza tragica della guerra, una guerra reale, agita e rappresentata in situazione. La poesia si chiude esplicitamente su quel medesimo «azzurro» con cui si apriva la traduzione del poeta malgascio all'inizio del *Musicante*: «Il tenero canto ripetilo alla / mitragliatrice funesta / che schiocca all'orizzonte e poi / sono astri a profusione / così le notti se ne vanno e i giorni / amore azzurro come l'azzurro cuore».¹⁰⁴

C'è come un arco solo allora che scorre per tutto il libro e va dal cielo di Tananarive al cielo del cuore di Apollinaire, dove si chiude. Se il poeta Sereni ha sempre avvertito il proprio destino di immobilità come una colpa (scolpito nei versi di quell'agosto del 1942 «vado a dannarmi a insabbiarmi per anni»),¹⁰⁵ il traduttore ha scelto di mettere al centro del *Musicante di Saint-Merry* quei brani in cui poteva mostrare l'oscillazione tra il proprio riconoscimento nella passività della prigionia e la nostalgia verso l'attiva concretezza di una scelta. Eppure c'è una terza dimensione del *Musicante* che sfugge a questa dicotomia e non si lascia comprendere dalle figure né del poeta soldato né del poeta prigioniero. Appare qua e là all'interno della struttura del libro e ha a che fare con la «miniera» dove «tutti vengono a scavare», quella «matrice / della più dolce musica» che Sereni traduce in *Queste sono* di Williams;¹⁰⁶ affiora quando il poeta posa la fronte «contro la pietra» e inizia quel sogno che «di mille anni» all'indietro si ricorda;¹⁰⁷ e infine si concentra e sprofonda nelle parole di *Permanenza* di René Char: «Di che cosa soffri? / Dell'irreale intatto dentro il reale devastato». Questa terza dimensione è però agli estremi del *Musicante* che si fa esplicita. L'abbiamo già vista nel «gran ritmo di cose ferite», nella «frenesia» fra gli occhi e le mani delle statue degli dèi, ma ritorna al termine del libro ed è forse il vero e proprio culmine di questa opera: mai Sereni si era spinto tanto in là nella fiducia in una parola capace di riunire i vivi e i morti in un luogo solo.

6. Superato il “romanzo” di Apollinaire, *Il musicante* cambia tono. Lo stacco è netto e il lettore che abbia seguito lo sviluppo dell’intera sequenza dei testi, arrivato qui, non può non sentire che Sereni ha imposto un diaframma, una soglia, un passaggio obbligato. I due testi che seguono sono di autori distinti. Il primo, di Albert Camus, si apre con un’immagine potentissima: la chiesa romanica di Thor riflessa sul fiume Sorga è paragonata a un toro che «incorna il cielo e frattanto sprofonda in un letto di ciottoli, verso il ventre della terra».¹⁰⁸ A discapito dell’immagine di potente violenza, quella di Camus è una poesia che testimonia la presenza indelebile e irrevocabile di un momento della vita che è sottratto a tutti i codici della storia; in esso, si prova «il gusto verde e fugace di una immeritata felicità» per la quale, al di là del crudele gioco della colpa e del merito, accade qualcosa di inspiegabile, di incontrovertibile: «Cielo e terra eccoli riconciliati, allora».

Subito dopo, la traduzione dal latino di Fernando Bandini si apre su una parola molto cara a Sereni, sebbene la usi con parsimonia: la parola *fasta*.¹⁰⁹ La poesia *Sacrum hiemale*, tradotto con *Festa d’inverno*, assume per la sua posizione quasi una funzione lustrale, purificatrice. È infatti dedicata al ricordo dei «piccoli beati», ovvero dei bambini «santi innocenti», morti ingiustamente nelle atrocità della guerra. Già all’inizio del *Musicante*, una poesia di Pound era dedicata ai bambini: il poeta americano si sorprende di quei «bimbi piccolissimi in rattoppati panni / di colpo fatti veggenti»¹¹⁰ che ritrovavano la bellezza sia al passaggio di una donna, sia nella lucentezza delle squame delle sardelle sui banchi del pesce di Sirmione. Nella poesia di Bandini, alla bellezza si sostituisce la pietà, il ricordo condiviso del dolore: «e dura in noi la ferita / di quell’atrocità e l’incerto futuro».¹¹¹ È come se celebrando insieme la pietà verso coloro che sono morti nelle tragedie della storia senza colpa alcuna, Sereni ci preparasse a una possibilità ulteriore della propria poesia, in qualche modo libera dal senso di colpa, ma anche liberata dalla storia, senza essere ignara delle sue tragedie. È un passaggio questo che riecheggia uno dei pun-

ti più alti del racconto *Il sabato tedesco*, pubblicato soltanto qualche mese prima, in cui il protagonista finge di scrivere una lettera sulla bellezza a Nefertiti,¹¹² parlandole di quel «vischio istantaneo e presto deperibile» che si raddensa in «certe voci pausate e ritmiche»,¹¹³ che non osa chiamare col nome proprio di poesia. Poche righe oltre, il protagonista è alla ricerca di un nome adeguato per quei momenti che «agiscono sulla casualità e la trasformano in necessità ed evidenza» e trova che il termine “festa” sia l’unico possibile: «perché anche se non coglie nel segno, all’istantaneità che rinfocola la vita unisce la propria precarietà, il presagio della propria fine».¹¹⁴ Con la poesia *Festa d’inverno*, è come se il traduttore ci preparasse a prestare attenzione al suono nascosto che vibra sotto la superficie dei giorni feriali e ci indicasse la possibilità di volgere lo sguardo verso quegli spettri brulicanti che «su ali / invisibili trapassano lo spazio – e sembrano / gli astri tremare di trasparente amore».¹¹⁵ Grazie a questi «Santi innocenti», minuscoli fantasmi del bene che abitano le «lunghe notti brulicanti di murmuri»,¹¹⁶ Sereni si inoltra in uno stato nuovo della parola, una parola finalmente pacificata, che accetta la propria precarietà, la propria fragilità, ma che nondimeno celebra la vita nella sua pluralità di direzioni e pienezza. Siamo alle porte dell’ultimo colpo di scena di questo libro: voltata pagina, ci troviamo infatti in un luogo completamente inaspettato, fatto di voci, finzioni, dialoghi, personaggi. L’ultima parte del *Musicante* è dedicata al potere della parola, alla parola che dice, che mente, che diverte e contraddice, alla sua illusione che tutto può contenere, per cui tutto può accadere: «Entriamo nella grotta, così io vi preparo / incantesimi nuovi per effetti più rari».¹¹⁷

Con questi due versi si conclude il primo brano che Sereni ha deciso di trasferire nel *Musicante* dalla sua traduzione dell’*Illusione teatrale* di Pierre Corneille, andata in scena nel 1979 per la regia di Walter Pagliaro e in quell’anno raccolta in volume.¹¹⁸ Dobbiamo, ancora una volta, concordare con le parole di Mengaldo quando scriveva che «Sereni traduttore *non è*, semplicemente, Sereni che si rie-

sprime attraverso le sue versioni, ma è insieme se stesso e un altro e diverso poeta».¹¹⁹ Questa possibilità di fuoriuscire da sé e usare il testo da tradurre come un mezzo per esplorare, con le parole della *Premessa*, «una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e illuminarla»¹²⁰ è forse confermato al massimo grado da queste pagine finali: in tutta la sua opera, sono il punto più lontano, l'afelio rispetto al sole dell'ispirazione centrale di Sereni. Se Char è stato tradotto esplicitamente, se non per «opposizione», per «confronto», perché ne era stato «respinto pur essendone oscuramente affascinato»,¹²¹ Corneille rappresenta il «lavoro su commissione per eccellenza», fonte di puro piacere: «non mi sono mai divertito tanto come a tradurre l'*Illusion comique*»¹²² scrive Sereni. E sono parole incredibili, per un autore che ha sì saputo integrare la gioia nella propria scrittura, ma di certo nulla aveva di più lontano dalle sue corde che una poesia intesa come distrazione, come *divertissement* dalla presenza radicale alla realtà. E invece qui appare un poeta completamente diverso che, con sovrana autoironia, si cela dietro le maschere dei personaggi: il vagabondo avventuriero Clindoro e il suo padrone, il fanfarone Matamoro. Se il primo, fra mille e mille attività, pure «si provò con le rime» e «a scrivere romanzi si cimentò persino»,¹²³ il secondo è il millantatore per eccellenza: «quando voglio spavento, quando voglio innamorare». Matamoro è il personaggio per il quale, nell'illusione delle parole e qui soltanto, il volere coincide completamente con il potere: dice di essere riuscito a piegare persino gli dèi («persino per le Dee le mie leggi valevano»),¹²⁴ tanto che Aurora in persona ha tardato a far sorgere un giorno, perché impegnata a provare a sedurlo senza successo.

La totipotenza di Matamoro è esaltata dal suo servo, tanto che di fronte all'enumerazione delle incredibili e assurde virtù del suo padrone, non può trattenersi dall'esclamare: «come vi è in un momento tutto quanto possibile!».¹²⁵ La sua maschera, insieme a quella degli altri «spettri parlanti»,¹²⁶ rappresenta la riunione di tutte le possibilità della parola umana in un teatro di fantasmi, una sorta di festa della

finzione, in cui è dato un rilievo assoluto alla capacità del linguaggio umano di dare a ciò che non c'è lo spazio e il tempo di un'immaginazione vitale. La magia della parola culmina nel finale dell'opera, dove «della speranza si burla la fortuna».¹²⁷ In questo ultimo estratto, grazie al «veggente Alcandro»¹²⁸ si solleva un sipario e il padre Pridamante vede recitare su una scena personaggi che credeva morti; fra di essi, rivede infine il figlio Clindoro ed esclama: «quale magia in un attimo spegne tante discordie / per riunire così i vivi insieme ai morti?».¹²⁹ Ma il mago Alcandro subito lo corregge, tessendo un elogio della infinita teatralità della parola: «combattono nei versi, nelle parole muoiono, / e senza appassionarsi a questo o a quel ruolo, / traditore e tradito, il morto e il vivo, / alla fine si trovano amici come prima».¹³⁰ È come se, grazie alle parole di una poesia fatta teatro, i morti e vivi ritrovassero uno spazio del possibile in cui sussistere insieme, al di là della colpa o del merito, perché tutto avviene nella girandola delle apparenze, tutto si avvicina a quella che, una volta, parlando di Petrarca, Sereni ha indicato come «fascia intermedia, zona di riporto, un paese immateriale abitato da alcuni fantasmi». In questa area, «sempre meno l'esistenza promuove l'opera, è piuttosto l'opera a promuovere l'esistenza».¹³¹ Qui è la capacità illusoria della parola che si rovescia: da mera finzione, la parola promuove una vita ancora tutta da inventare, «in anticipo sui suoi escrementi».¹³² È come se l'ultimo Sereni, quasi in un colloquio a profondità inaudite e non so dire fino a quanto consapevoli, abbia accettato, proprio grazie all'opera di traduzione, di immaginare per sé una postura della parola poetica che ancora non aveva saputo realizzare in proprio; quasi come se soltanto nell'opera di traduzione l'autore si vedesse «più a fondo» e «con maggiore continuità, o crede di vedersi meglio di quanto non gli riesca vivendo».¹³³ Leggendo allora le sue traduzioni, grazie a questo spostamento dei confini del sé, a questo affinamento attraverso la parola altrui, noi lettori siamo in grado di scorgere Sereni alle soglie di un

passaggio potenziale, nell'intercapedine «tra sé e l'immagine che di sé si è nel frattempo formato e che non è ancora».¹³⁴

Tempo prima, Sereni aveva scritto che «si fanno i versi per scrolare un peso / e passare al seguente», che «se ne scrivono soltanto in negativo / dentro un nero di anni».¹³⁵ Eppure alla fine del *Musicante*, riflesso nel doppio di Clindoro, il lavoro della poesia appare come «dolce mestiere», come un «lieto destino».¹³⁶ Non è un caso che l'*Illusione teatrale* sia una delle ultime traduzioni, una delle più vicine alla data di pubblicazione, insieme alla poesia di Apollinaire che ha dato il titolo al volume. La poesia *Il musicante di Saint-Merry* è infatti una delle pochissime a essere entrata nel quaderno di traduzioni ancora inedita e una delle ultime a essere tradotta. Non ci sorprende: il tema è esattamente lo stesso che abbiamo trovato in Corneille. Anche qui siamo di fronte a un'enigmatica figura di mago, un «seduttore melodioso»:¹³⁷ il musicante che passa, che «terribilmente andava»,¹³⁸ che si ferma a bere alla fontana «all'angolo di rue Simon-Le-Franc» proprio mentre scoccano le campane di Saint-Merry. La sua musica è capace di raccogliere «cortei» di donne «uscite dalle case sopraggiunte dalle strade traverse». Mentre il mondo intorno «viveva e variava» e tutto avveniva in una simultaneità senza coerenza, il musicante con «le gote color fragola», senza smettere di suonare, senza darsi tregua, senza lasciare mai che alla sua musica subentrasse il silenzio, entra in una «casa disabitata / dai vetri in frantumi»: dopo di lui, entreranno qui tutti quelli che seguivano il suo canto, senza indugio, in un «mucchio confuso»; tutti, prima di entrare, lasciarono sulla soglia il peso della loro vita di prima: «le cose abbandonate / senza rimpiangere il giorno la vita e la memoria». Eppure, chi provasse a entrare nella casa del musicante, ancora oggi, non vi troverebbe nessuno. Nell'arte della poesia – Sereni ci indica – tutto è ancora intatto, tutto è ancora da fare: gli spettri parleranno.

Milano, luglio 2019

Note

¹ Sono i versi conclusivi di una versione intermedia della poesia *Esterno*, poi modificata e pubblicata in *Stella variabile*; si possono leggere in Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 727.

² È il verso 13 della poesia *Lavori in corso*, 1, in *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 193: «quando è ancora e non è più».

³ Franco Fortini, *Addenda alla prima lezione*, in *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 80.

⁴ Vittorio Sereni, *Addio Lugano bella*, vv. 19-22, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 197.

⁵ Ivi, p. 198, vv. 31-33.

⁶ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, p. XIX, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit.; già edito in «Quaderni piacentini», n.s., a. IX, 1983, poi in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1987 e in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, pp. 3315-3331.

⁷ Vedi soprattutto Silvia Zoico, *Com'è fatto Il musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, in Tina Matarrese et al., *Stilistica, metrica e storia della lingua*, Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, Antenore, Padova, 1997, pp. 369-389.

⁸ «Sul lago le vele facevano un lungo e compatto poema» è il primo verso della poesia *Un ritorno*, di Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 108.

⁹ Vittorio Sereni in un appunto scrive: «Oggi invece quanto ha apparenza di poesia tende a essere dimostrativo, non solo per le argomentazioni che porta e sviluppa all'interno dei propri testi (vecchia nozione dell'impegno, oggi superatissima e fischiatissima proprio in taluni ambienti di sinistra: Rinascita, apertura verso le neoavanguardie eccetera) ma anche nella misura in cui si pone come esempio, documentazione, pezzo di laboratorio, applicazione di un discorso che la precede: come esempio, in particolare, o dimostrazione appunto dei possibili modi di fare o di non fare poesia»; il brano è citato in Giulia Raboni, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 2013, p. 26. La curatrice segnala che il dattiloscritto è conservato presso l'Archivio di Luino con la segnatura SER PR 0327.

¹⁰ Vittorio Sereni, *Il nome di poeta* (1956), ora in *Poesie e prose*, cit., p. 608.

¹¹ Vittorio Sereni, *Il lavoro del poeta* (1980), ora in *Poesie e prose*, cit., p. 1126.

¹² Vedi P.V. Mengaldo, *Il solido nulla*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. LXXII: «Sereni non lascia leggere in controluce le sue fonti, le corde dell'allusione e della parodia gli sono estranee».

¹³ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, II, vv. 11-13, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 225.

¹⁴ Così Mengaldo: «il dialogo prima che strumento di verifica di idee e sentimenti, è perciò verifica del proprio stesso esistere»; vedi P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *Poesie*, cit., p. LX.

¹⁵ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, VI, vv. 20-21, in *Poesie*, cit., p. 232.

¹⁶ Così Vittorio Sereni, *René Char: il termine sparso*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1041.

¹⁷ La prima edizione di *Frontiera* è del 1941, per le edizioni «Corrente» dirette da Ernesto Treccani, nella collana condotta da Luciano Anceschi.

¹⁸ Per un approfondito studio sulla lunga, appassionante e non sempre condivisa storia di amicizia e poesia fra questi due giganti del Novecento si rimanda al bellissimo studio di Elisa Donzelli, *Come lenta cometa*, Aragono, Torino 2009.

¹⁹ Per la precisa cronologia delle traduzioni si rimanda a Silvia Zoico, cit., pp. 372-373.

²⁰ Per quanto riguarda l'esclusione di alcune fra le più felici traduzioni di Apollinaire, vedi Silvia Zoico, cit.; per quanto riguarda Char, vedi Mengaldo, *Presentazione*, in E. Donzelli (a cura di), *Due rive ci vogliono*, Donzelli, Roma 2010.

²¹ Franco Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, cit.; ora in Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. XL-XLIV e prima in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 164-169.

²² «In un certo senso Sereni traduttore parte da Char e a Char ritorna, con diversioni e contraddizioni che si chiamano Apollinaire e Williams», vedi P.V. Mengaldo, *Il solido nulla*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. LXXII.

²³ Vedi per esempio i quaderni di traduzioni che Einaudi iniziò a pubblicare proprio in quegli anni: *Il musicante* (1981) fu seguito da Franco Fortini, *Il ladro di ciliegie*, Einaudi, Torino 1982; Giovanni Giudici, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Einaudi, Torino 1982; Luzi, *La cordigliera delle Ande*, Einaudi, Torino 1983. Giorgio Caproni, invitato dall'editore, non riuscì ad allestire l'opera, che verrà pubblicata soltanto nel 1998 a cura di E. Testa.

²⁴ La ricorda il celebre epigramma di Fortini («Sereni esile mito / filo di fedeltà») e l'altrettanto celebre affermazione di Mengaldo «non ho mai conosciuto uomo più fedele di Sereni». Per la prima vedi F. Fortini, *Lospite ingrato primo e secondo*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 872; per la seconda, P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. x.

²⁵ Ivi, p. xi.

²⁶ Ma di fatto distribuito nei primi mesi del 1982; vedi Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. 655 e la cronologia di Giosue Bonfanti a p. cxxv.

²⁷ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. xii.

²⁸ Vedi Silvia Zoico, cit., p. 369.

²⁹ P.V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino 1981, p. v.

³⁰ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. xii.

³¹ Così Silvia Zoico, cit., p. 370.

³² Vittorio Sereni, *Situazione*, vv. 15-16, da *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 138.

³³ Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, vol. II, Garzanti, Milano 1987, in particolare le pp. 187-193.

³⁴ Così Guido Lucchini, «Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire», in *Strumenti critici*, II, f. 3, settembre, pp. 391-418; da Silvia Zoico, cit., p. 371.

³⁵ Giulia Raboni, *Nota introduttiva*, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 45.

³⁶ Così Damiano Scaramella, in *Postfazione. Perdimi tu, stella variabile*, in *Stella variabile*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 120.

³⁷ Vedi i versi conclusivi della poesia *Autostrada della Cisa*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 262: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?».

³⁸ Sono i versi 4-6 di *Quei tuoi pensieri di calamità*, in *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 189.

³⁹ Vedi la poesia *Altro compleanno*, ivi, p. 266.

⁴⁰ Silvia Zoico, cit., p. 379.

⁴¹ Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. xli.

⁴² Vittorio Sereni, *Sono venuti quella sera*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 53.

⁴³ È il verso 21 del frammento IV di *Un posto di vacanza*, in *Stella variabile*, cit., p. 229.

⁴⁴ Fra tutti, vedi Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, cit., p. XIX: «Ci troviamo di fronte ad una contraddizione: il poeta dell'infinita iterazione, e dunque dell'espressività e della stessa messa a punto del significato che traggono origine dalla ridondanza; il poeta ancora che col continuo lavoro delle inversioni rende non solo più contorto ma più analitico il suo fraseggio e il suo verso: questo poeta è lo stesso che sintetizza vistosamente, specie in sede di transizione»; e più avanti aggiunge: «il poeta a cui troppo semplicisticamente si attribuisce il predicato dell'attenuazione, traducendo tende per lo più non ad attenuare, ma a caricare, a rendere più icastica la parola», p. XXIV. Su questo specifico aspetto torna anche Elisa Donzelli, *L'ultimo Char di Sereni. Ipnos nella terra d'Orione*, in *Due rive ci vogliono*, cit., p. 119. Per quanto riguarda invece le traduzioni da Williams, vedi l'utilissimo saggio di Mattia Coppo, «Sereni traduttore di Williams», in *Studi Novecenteschi*, vol. 36, n. 77 (gennaio-giugno 2009), pp. 151-176, in particolare le pp. 162-163.

⁴⁵ Fortini scrive: «Perché nell'ultima sua età senza dubbio Sereni retrocede a modelli che non erano stati i suoi. A un clima, voglio dire, i cui maestri sono quelli dai quali esce – come dal surrealismo e nei due sensi del verbo – il suo Char: poeti senza dubbio alcuno metafisici, fino dall'endiadi Rimbaud-Mallarmé». Vedi Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 190.

⁴⁶ Elisa Donzelli, sulla scia di uno spunto di Mengaldo, ha scritto: «Nella sua peculiarità è proprio il gruppo delle otto liriche chariane a rappresentare una struttura interna di straordinaria e persuasiva organicità»; vedi *Appunti per una lettera imperfetta*, in *Come lenta cometa*, cit., p. 139.

⁴⁷ Silvia Zoico, cit., p. 372.

⁴⁸ Giulia Raboni, cit., p. 42.

⁴⁹ Da *Paura seconda*, in *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 252.

⁵⁰ Da *Poeta in nero*, in *Stella variabile*, cit., p. 209.

⁵¹ Da *Sarà la noia*, ivi, p. 212.

⁵² Vedi nel volume *Il musicante di Saint-Merry*, p. 61.

⁵³ Sono i versi conclusivi di *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 233.

⁵⁴ Vedi nel volume *Il musicante di Saint-Merry*, la poesia di Apollinaire, *Il musicante di Saint-Merry*, pp. 179-187.

⁵⁵ È stato già scritto che *Stella variabile* «è tutta una metapoesia» e in particolare «una grande chiosa continuata agli *Strumenti umani*»; vedi Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. XIII.

⁵⁶ Franco Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 194.

⁵⁷ Vedi Gilberto Lonardi, *Introduzione*, in Vittorio Sereni, *Il grande amico*, Bur, 2004, p. 11.

⁵⁸ Gilberto Lonardi, cit., p. 12.

⁵⁹ René Char, *Tracciato sul baratro*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 129.

⁶⁰ Vedi Giulia Raboni, cit., p. 25.

⁶¹ «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». Sereni dice di riprendere un'espressione di Betocchi: «Mi esprime meglio una frase colta a caso in un recente "pezzo" di Betocchi, fondato probabilmente su presupposti affatto diversi: "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"», ivi, p. 31.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ «Da quanto ho detto poche righe sopra si dovrebbe capire come ogni poesia che scrivo costituisca un fatto a sé stante, o come dicevo, un organismo a sé. Ogni poesia che scrivo comporta dunque un problema che va considerato specifico di quella poesia. Come dire che – a parte certe costanti che non tento nemmeno di stabilire – non esiste per me un modo di fare poesia, a meno che per "modo" non si intenda il processo che ho tentato di descrivere», *ibidem*.

⁶⁴ «Mi hai / tolto l'aculeo, non / il suo fuoco», sono i versi 28-30 della *Malattia dell'olmo*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 254.

⁶⁵ Ivi, sono i versi 16-18.

⁶⁶ È il verso 51 di Apollinaire, *Il viaggiatore*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 119. Il verso è citato anche in un inciso in corsivo del *Sabato tedesco*: «– e...Ti ricordi quel giorno che un'ape cadde nel fuoco. Era te lo ricordi la fine dell'estate», p. 173.

⁶⁷ René Char, *Il mancino*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 143.

⁶⁸ È il v. 3 di *Fumi...*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 57.

⁶⁹ Sereni scrive: «E in quanto agli argomenti, non penso che la poesia ne porti, se non indirettamente (come altra legna al fuoco o altra acqua al mulino), o sia fatta per portarne, se non, sempre indirettamente, per il grado di intensità, di convinzione, tensione e fuoco con cui dice la cosa che si è propo-

sta di dire: o meglio, per il grado di intensità, fuoco eccetera in cui essa (questa o quella singola poesia) esiste consistendo nelle cose con cui si è formata e di cui è formata»; vedi Giulia Raboni, cit., p. 26.

⁷⁰ Echeggiando una distinzione di Ungaretti fra parola e vocabolo, Sereni ha scritto che «si potrebbe istituire un parallelo con una distinzione analoga tra il ricordo, come fatto statico e ripetitivo e la memoria come elemento dinamico, luogo di confronto tra il vissuto e la sua ripercussione secondo un processo che ha come meta o miraggio una sorta di alta fedeltà ai moti interiori»; vedi Vittorio Sereni, *Il lavoro del poeta*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1128.

⁷¹ *Appuntamento ad ora insolita*, in *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 140; ma vedi anche e «geme / da loro in noi nascosta una ferita / e la dà voce il vento della pianura, / l'impietra nelle lapidi», versi conclusivi della iv sezione di *Nel sonno*, ivi, p. 145.

⁷² «Oggi si è – e si è comunque male, / parte del male tu stesso», si legge nei versi conclusivi di *Toronto sabato sera*, da *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 191.

⁷³ Gilberto Lonardi, cit., p. 8.

⁷⁴ «Essi sono, genericamente, le emozioni di partenza o moventi come le ho chiamate più volte. Che cosa sono in realtà? Sono ferite, ustioni, graffi dell'esistenza, urticazioni per usare un termine usato da Fortini proprio a mio riguardo (in particolare per il *Diario d'Algeria*)»; Vittorio Sereni, in Giulia Raboni, cit., p. 29.

⁷⁵ Ivi, p. 28; più avanti Sereni scrive: «I miei moventi sono sempre strettamente autobiografici, circoscritti a quanto è realmente, di fatto, sensibilmente passato nella mia esistenza».

⁷⁶ Ivi, pp. 28-29.

⁷⁷ Vittorio Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 46.

⁷⁸ Ivi, p. 47.

⁷⁹ Vedi Mengaldo e soprattutto Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, cit.

⁸⁰ *Ibidem*. Si leggano queste righe di Mengaldo: «Questa assoluta antiletterarietà è un'altra spiegazione dell'“avara vena”: non si può cercare la poesia, bisogna attenderla pazientemente, a volte disperatamente, avviluppata nel bozzolo delle occasioni; il lavoro viene dopo, non prima», in *In ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. xviii.

⁸¹ Vittorio Sereni scrive: «Quello che io scrivo in versi e non in versi rifiuta dunque esplicitamente di avere alla propria base un'operazione culturale anche nella sua più semplice accezione letteraria». Vedi Giulia Raboni, cit., p. 26.

⁸² Bernardo De Luca, «“Uno condanna l’altro. / Uno giustifica l’altro”. Forma lirica e guerra in Franco Fortini e Vittorio Sereni», in *Filologia e critica*, anno XXXVII, Salerno Editrice, Roma 2012, p. 411.

⁸³ Vedi Vittorio Sereni, *Il lavoro del poeta*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1126.

⁸⁴ «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’où côté* (o del Grande Amico, ossia del Doppio)»; così Fortini, in *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 196.

⁸⁵ Da Vittorio Sereni, *Il lavoro del poeta*, cit., p. 126.

⁸⁶ «Esiste poi, o almeno è esistito per me, un momento ulteriore nel quale non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì l’eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi»; vedi Vittorio Sereni, *Premessa*, p. 48.

⁸⁷ Vittorio Sereni, *Giorgio Seferis* (1971), in *Poesie e prose*, cit., p. 906.

⁸⁸ Vedi *Premessa*, p. 43: «A tradurre da testi altrui non avevo mai pensato fino a quando un compagno di prigionia, che leggeva l’inglese molto meglio di me ma non aveva esperienza di versi, mi passò una sua versione letterale di una poesia di E.A. Poe pregandomi di farne una poesia italiana a suo uso e consumo».

⁸⁹ I versi originali della poesia di E.A. Poe sono: «LO! ’t is a gala night / Within the lonesome latter years!»; ed è curioso che la traduzione che ne fa Sereni già presenta tutte e tre le marche più vistose del suo stile di traduttore: l’inversione, la sintesi, l’icasticità verbale.

⁹⁰ Bernardo De Luca, cit., p. 412.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² È interessante notare che la circolazione fra guerra, ferita, memoria e scrittura torna esattamente in questi termini nelle parole di un caro amico e fine interprete della poesia di Vittorio Sereni: Giovanni Raboni. Vedi «[...] La verità / è che nessuna guerra è mai finita, / che la stessissima ferita geme / per sempre, che solo chi non ne ha / può scacciare i ricordi di una vita», in Giovanni Raboni, *Ogni terzo pensiero*, Mondadori, Milano 1993.

⁹³ Vedi *il male del reticolato* ora in V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 573. Sul tema, proprio in relazione al nodo delle traduzioni, centrale il contributo di Stefano Raimondi, *Il male del reticolato. Lo sguardo estremo nella poesia di Vittorio Sereni e René Char*, Cuem Filosofia, Milano 2007.

⁹⁴ Ivi, p. 417.

⁹⁵ A proposito della scelta di tradurre Char, disse Sereni: «il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un’esperienza

passiva dunque mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del "maquis"; la citazione è tratta dal discorso che Vittorio Sereni pronunciò, nel 1976, al ricevimento del premio «Città di Monselice» per la traduzione *Ritorno a Sopramonte e altre poesie* (Mondadori, Milano 1974), ora raccolto col titolo *Il mio lavoro su Char*, in *Due rive ci vogliono*, cit., p. 5.

⁹⁶ Così Mengaldo, da *Presentazione*, in *Due rive ci vogliono*, cit., p. x.

⁹⁷ Sono i primi versi di *Canto xxii*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 59.

⁹⁸ Così il frammento 138, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 73.

⁹⁹ «Ma se tu fossi davvero / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna / prega tu se lo puoi, io sono morto / alla guerra e alla pace.» Così in Vittorio Sereni, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, da *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 76.

¹⁰⁰ Così si conclude il frammento 138, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 73.

¹⁰¹ Da *Corni da caccia*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 177.

¹⁰² Sereni traduce: «Salutavano ancora una volta la vita variopinta», da *La piccola auto*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 189.

¹⁰³ Ivi, p. 191.

¹⁰⁴ Sono i versi conclusivi di *Un uccello canta*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 203.

¹⁰⁵ È il celebre verso conclusivo di *Italiano in Grecia*, in Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, cit., p. 63.

¹⁰⁶ *Queste sono*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 99.

¹⁰⁷ *Antica memoria*, da André Frénaud, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 123.

¹⁰⁸ *Il toro affonda...*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 207.

¹⁰⁹ *Vedi*, tra gli altri, F. Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 202.

¹¹⁰ *Studio d'estetica*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 65. Tra l'altro è interessante l'attrazione che Sereni aveva per il termine «veggente», che qui traduce con la consueta potentissima sintesi il sintagma di Pound «unusual wisdom». Il termine torna anche nella poesia *In una casa vuota*: «Si è / ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita – / una ressa là fuori di margherite e ranuncoli»; vedi *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 190.

¹¹¹ *Festa d'inverno*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 213.

¹¹² *Vedi anche* la celebre poesia *Madrigale a Nefertiti*, in *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 245. Ma tutto il brano del *Sabato tedesco* è intriso di citazioni dalle traduzioni da Char, a conferma che prosa, poesia e traduzioni formano sempre in Sereni un mondo in continua contaminazione. Cfr. Elisa Donzelli, *Una lettura imperfetta*, cit.

- ¹¹³ Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, Aragno, Torino 1980, p. 65.
- ¹¹⁴ Ivi, p. 67.
- ¹¹⁵ *Festa d'inverno*, p. 215.
- ¹¹⁶ *Ibidem*.
- ¹¹⁷ Dall'*Illusione teatrale*, Atto I Scena III, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 223.
- ¹¹⁸ P. Corneille, *L'illusione teatrale*, traduzione di V. Sereni appunti regia di W. Pagliaro, «Quaderni della Fenice», Guanda, Milano 1979, pp. 149-154.
- ¹¹⁹ Mengaldo, *Sereni traduttore*, cit., p. ix.
- ¹²⁰ Sereni, *Premessa*, pp. 46-47.
- ¹²¹ Ivi, p. 46.
- ¹²² Ivi, p. 47.
- ¹²³ Da *L'illusione teatrale*, cit., Atto I Scena III, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 219.
- ¹²⁴ Ivi, p. 231.
- ¹²⁵ Ivi, p. 227.
- ¹²⁶ Vedi Sereni, *Appunti di lettura*, ora in *Poesie e prose*, cit., p. 949.
- ¹²⁷ Da *L'illusione teatrale*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 269.
- ¹²⁸ Vedi Sereni, *Appunti di lettura*, cit., p. 953.
- ¹²⁹ Da *L'illusione teatrale*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 271.
- ¹³⁰ Ivi, p. 271.
- ¹³¹ Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, in *Poesie e prose*, cit., p. 930. Come segnala Giulia Raboni, è il testo di una conversazione tenuta per la prima volta alla biblioteca cantonale di Lugano la sera del 7 maggio 1974.
- ¹³² Così Char tradotto da Sereni nel frammento 28, in *Fogli d'Ipnos*, Einaudi, Torino 1968, p. 37: «Esiste una specie d'uomo sempre in anticipo sui suoi escrementi». L'aforisma è trascritto nel *Sabato tedesco*, cit., p. 68.
- ¹³³ Sereni, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, cit., p. 930.
- ¹³⁴ *Ibidem*.
- ¹³⁵ Dai *Versi*, in *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 149.
- ¹³⁶ Dall'*Illusione teatrale*, in *Il musicante di Saint-Merry*, p. 275.
- ¹³⁷ In *Il musicante di Saint-Merry*, p. 181.
- ¹³⁸ *Ibidem*.