

# DIALOGHI



LAURA BARILE

*Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo  
nel Sabato tedesco di Vittorio Sereni*

*Poliphony and Poetry: Vittorio Sereni's Sabato tedesco  
and the 'Counterbeat' Emerging from the Bottom*

ABSTRACT

Lo scritto tenta una descrizione-decifrazione della complessità del *Sabato tedesco* con l'aiuto di forme desunte dalla prassi musicale della polifonia e del contrappunto. Nel «contrappunto romanzesco» che caratterizza il romanzo moderno convivono varie linee: filosofia, saggio, poesia, lettere, si intrecciano e si integrano in un'unica musica polifonica. Abbiamo cercato di enucleare e seguire i vari gruppi tematici a partire dalla loro esposizione, nel loro sviluppo e intreccio, nonché nella loro interazione con gli scritti coevi di Sereni.

The purpose of this Essay is to describe and decode the complexity of Vittorio Sereni's *Il sabato tedesco* by the meanings of the musical structure of polyphony and counterpoint. In modern novels many different genres are interlaced, as they are in musical polyphony : philosophy, essay, poetry, letters, are interwoven. We aim to enucleate and follow the different thematical clusters. We start by exploring how the themes are presented and follow how they are developed and linked to other works of Sereni from the same period.

## 1. STRUTTURA E PARATESTO

Vorremmo rileggere la seconda parte, eponima, del dittico che compone il *Sabato tedesco* – agglomerati di brevi prose intrise di liricità, che si mescolano a poesie e lettere intrise di narrativa, in una struttura non strutturata – con l'aiuto di due scritti di Milan Kundera ne *L'arte del romanzo* del 1986<sup>1</sup>.

Com'è noto l'amore per il romanzo, anche in poesia, è una costante primaria in Sereni, che nel settembre 1982 così ricordava la sua scoperta di Montale alla fine degli anni '30: «cercavo dunque quel che qui chiamo romanzo ma col desiderio che fosse la poesia a suggerirmelo o a farmelo supporre ...»<sup>2</sup>. Né mai venne meno per lui la lezione di Banfi, del quale in un intervento del 1977 ricordava la predilezione per il romanzo e, a livello etico, la convinzione che la poesia, pur se non nasce dalla cultura, tuttavia non possa non riscontrare nella prosa «il proprio grado di vitalità e in essa cercare le proprie verifiche»<sup>3</sup>.

Esiste inoltre una comune *koinè* culturale fra i due scrittori: Milan Kundera, dispatriato cecoslovacco approdato a Parigi dopo il '68, condivide con Sereni una formazione culturale che guarda all'Europa. La raccolta degli scritti di Kundera apre con uno scritto su Cervantes e la rievocazione delle famose conferenze di Husserl tenute a Vienna e Praga nel 1935 sull'Europa e sull'identità culturale europea, nata con la filosofia della Grecia classica: la quale per la prima volta, scriveva Husserl, intese il mondo «come una questione da risolvere».

Ne *Gli strumenti umani* il tema 'Europa' s'intreccia al tema del tempo e della memoria vs. oblio: il «morto tempo da spalare al più presto». Di questo parla *La pietà ingiusta* (1964), poesia cerniera fra le due parti (*L'opzione* e *Il sabato tedesco*) che compongono *Il sabato tedesco*. La seconda parte, oggetto di questo scritto, è a sua volta strettamente imparentata a *Stella variabile*, sia cronologicamente (la sua uscita nella collana delle Silerchie dal Saggiatore nel luglio 1980 cade fra le due edizioni della raccolta di poesie, del 1979 e del 1981)<sup>4</sup>, sia per la presenza in *Stella variabile* di molte delle poesie intercalate alle prose e alle lettere del *Sabato tedesco*.

Husserl individuava il motivo fondamentale della crisi dell'Europa nell'esclusione, dall'orizzonte scientifico e tecnico, del mondo concreto della vita, la '*Lebenswelt*': quella esclusione che il suo discepolo Heidegger avrebbe chiamato «l'oblio dell'essere». Per Sereni il fondamento nell'esperienza vissuta, nei «commossi discorsi umani veramente pronunciati», è la condizione preliminare della poesia: una poesia che si pone come conoscenza, così come per Kundera «la conoscenza è la sola morale del romanzo» (p. 18). Tenere il «mondo della vita» sotto una luce perpetua, e proteggerci contro «l'oblio dell'essere»: questa la funzione che Kundera affida al romanzo, che solo perciò è destinato a sopravvivere (p. 35).

La «passione del conoscere», che Husserl considera l'essenza della spiritualità europea, spinge lo scrittore a tenere lo sguardo costantemente rivolto al «mondo della vita»: in una ostinata *durée*, una capacità di durata della concentrazione, tanto interna al testo che relativa al lungo tempo del suo farsi, come quella che Charles Du Bos apprezzava in Proust. «Occorre dunque, anzitutto, scrive Sereni a proposito del poeta greco Seferis nel 1971, stabilire la *cosa*, tenere lo sguardo

su questa, sapere che intorno a essa si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro di accentuazioni, riduzioni, scarti, e ancora accentuazioni»<sup>5</sup>.

Infatti: «il romanzo sonda il tempo», dice Kundera. Con Proust «l'inafferrabile attimo passato» e con Joyce «l'inafferrabile attimo presente» (p. 18). Fiumi d'inchiostro sono stati scritti sulla modalità sia proustiana (la memoria involontaria) che modernista (oltre a Joyce, Guido Mazzoni suggerisce *Le onde* di Virginia Woolf) come componenti dell'attitudine di stampo fenomenologico delle varie poetiche «provvisorie» di Sereni. La sua poesia tende a cavare dall'attimo («che sono io / custode non di anni ma di attimi», *Un posto di vacanza* VI, 20-21) tutta la sua potenzialità, con una prassi ricorsiva che dai primi testi giunge fino ai «cento futuri possibili del passato» evocati in chiusura del *Sabato tedesco*.

Infine, intendere il mondo come ambiguità, intenderne la complessità come fa Cervantes, significa affrontare non una sola verità assoluta ma una serie di verità relative: possedere cioè «la saggezza dell'incertezza», come la definisce Kundera. È una resistenza a emettere un giudizio, prima di avere capito, che corrisponde in altri modi alla *epochè* fenomenologica. La scrittura del romanzo non può infatti più vivere in pace col nostro tempo: lo spirito del tempo, scrive Kundera, non è più con noi.

Su queste basi si sviluppa, in un capitolo successivo, un *Dialogo sull'arte della composizione* dal quale possiamo trarre alcuni spunti metodologici per la lettura di un testo che presenta le caratteristiche più intrinseche alle nuove forme del romanzo moderno. Kundera vi parla di «contrappunto romanzesco», utilizzando il termine musicale del contrappunto come metafora di una nuova modalità formale, per una scrittura che non rinunci a esprimere la complessità dell'esperienza. Vari elementi, varie linee – filosofia, racconto, saggio e sogno – convivono in un romanzo, rispondendosi l'una con l'altra in modo contrappuntistico (sovrapponendosi cioè come due o più linee melodiche), e al tempo stesso fondendosi in un insieme polifonico, nello sviluppo simultaneo di due o più voci, e perfino di due o più generi anche non romanzeschi: il romanzo, la novella, la lettera, la poesia, e perfino il saggio si integrano formando un'unica musica. Una musica che procede per gruppi tematici contrastanti, intrecciati o giustapposti. Il ricorrere della critica alla metafora musicale peraltro è spia della novità morfologica della poesia di Sereni: Montale, recensendo nel 1965 *Gli strumenti umani*, parlò di musica dodecafonica – dove il centro non è più in nessun luogo e dappertutto.

Anzi, a proposito della relazione fra poesia e saggio: in apertura di una sua conferenza su *Sergio Solmi, poeta*, nel novembre 1982 Sereni invitava il pubblico a non meravigliarsi se avrebbe intercalato alcune poesie alle letture di brani saggistici dell'amico, con l'intento di ribaltarne l'immagine di saggista prima che poeta: «A me interessa – se vogliamo – il nesso tra questi due aspetti»<sup>6</sup>, disse in quell'occasione. L'arte dei trapassi dall'uno all'altro motivo o genere, che Sereni apprezzava nella poesia «inclusiva» di William Carlos Williams<sup>7</sup>, si sposa infatti nel *Sabato tedesco* con l'arte della giustapposizione pura e semplice di spazi emozionali diversi – giustapposizione secca che «fa venire un nodo alla gola» come scrive Kundera.

Se appare dunque impossibile restituire in una lettura critica la *compresenza* e il *contrappunto* di elementi e generi diversi, possiamo però enucleare e seguirne le linee di intreccio, nonché i vari gruppi tematici, a partire da accertamenti di alcuni materiali cronologicamente vicini al *Sabato tedesco* e alla sua composizione. Mettendoci nella posizione del «lettore idoneo», subalterno e preliminare, di cui parla Sereni<sup>8</sup>: che stabilisce un rapporto illimitatamente fiduciario col testo. E assumeremo una prospettiva critica di tipo «genetico», come è stato detto da Mengaldo per il Sereni lettore di pittura, ricordando le parole di Sereni per Morlotti sulla genesi delle sue «apparizioni o rivelazioni» interne e provenienti dalla natura stessa<sup>9</sup>.

Affrontare la seconda parte de *Il sabato tedesco* non dovrebbe prescindere dal testo che lo precede e ne è l'antefatto: la prima anta del dittico, e cioè *L'opzione*, uscita da Scheiwiller nel 1964 – pur senza dimenticare che anche qui Sereni fa i conti con tutti i suoi temi di sempre<sup>10</sup>. Ma per decifrarne la complessa ambiguità e apertura tenderemo un'analisi cronologicamente orizzontale, lasciando in ombra il dialogo con *L'opzione* e concentrandoci sulla relazione del *Sabato tedesco* eponimo con gli ultimi scritti del poeta, fra il 1974 e il 1982.

Un ultimo preambolo sulla morfologia: *Il sabato tedesco* si potrebbe infatti definire un testo *en archipel*. Non testi che orbitano nel vuoto, come scrive Mengaldo per *Stella variabile*: qui le poesie, che in quella raccolta appartengono tutte appunto al genere lirico, sono parte invece di uno «specifico formale» mescolato, un arcipelago di testi brevi sia in poesia che in prosa. Per tentare una definizione di questa struttura non strutturata citiamo le parole del Sereni traduttore di *Retour Amont* da Char, del 1974: una «sequenza di brani in prosa ognuno apparentemente autonomo e in sé concluso, all'interno di un singolo testo, che contiene, intervallati fra loro alla maniera delle normali strofe, veri e propri agglomerati di pensiero e immagini: isole di realtà in emersione, frammentaria in superficie, unitaria in un profondo che è da esplorare», sequenza che bene designava un vecchio titolo del poeta francese, *La parole en archipel*<sup>11</sup>.

Nel *Sabato tedesco* abbiamo dunque brevi testi in prosa intervallati come strofe, e insieme anche poesie, riflessioni metapoetiche e infine una lettera in varie parti: il tutto agglutinato in «agglomerati di pensiero e immagini» intervallati come strofe. La metafora dell'arcipelago d'altronde è perfettamente consona alla metafora di Husserl riportata da Enzo Paci riguardo al nostro percepire la realtà e la sua verità come se vedessimo lentamente emergere davanti ai nostri occhi un'isola della realtà profonda, che a poco a poco aumenta in altezza: oppure, se vista dall'alto, anche in larghezza.

Nel testo su Char del 1974 Sereni parlava infatti anche della notte e del lato in ombra dell'esistenza, della realtà profonda delle cose che fugacemente si avvicina e che percepiamo nella realtà notturna – un «crocevia notturno», frequentato da Char, per il quale Sereni nominava la pittura di Georges de La Tour, Holderlin, Eraclito Nietzsche, «magari Heidegger», avanzando però una riserva fondamentale con le note parole di Svevo: «Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo atti a chiarirle ...».

Il rapporto, la perduta unità di poesia e filosofia, due diversi modi secondo Leopardi necessari ambedue per la conoscenza dell'«intero e dell'intimo delle cose» è un nodo fondamentale infatti sia per i maggiori poeti che i maggiori filosofi del ventesimo secolo.

Veniamo dunque al cosiddetto paratesto.

Il nome di Leopardi è d'obbligo di fronte a un titolo come *Il sabato tedesco*, sabato proiettato anch'esso nell'attesa del dì di festa. E ricordiamo che nel 1958 Sereni aveva scritto sul famoso mazzolino «di rose e di viole», contestato da Pascoli per imprecisione botanica, in una prosa dal titolo *Il Sabato*<sup>12</sup>.

Ma questo è un sabato «tedesco»: è tedesco perché la città di cui parla è Francoforte, dove a settembre ogni anno si svolge la Fiera del Libro e dove si è recato per una settimana ogni anno Sereni come direttore letterario di Mondadori, e per di più ne ha scritto ne *L'opzione*. Ma anche perché in quella settimana Francoforte è la città più 'europea' di quegli anni, una città dove si percepiscono con chiarezza i segni della tragica storia europea del Novecento, e della sua memoria collettiva. C'è infatti la memoria tangibile, concreta, delle rovine, e insieme quello che a distanza di venti anni appare chiaro al poeta, che allora aveva peccato di ingenuità: e cioè la trasformazione di quella memoria nei terribili modi dell'oblio, sotto la forma della modernità e delle trattative del mercato editoriale.

Aiuta qui un cenno alla poesia 'cerniera' fra i due testi, *La pietà ingiusta*, Pesce d'Oro Scheiwiller 1964 (uscita l'anno successivo nell'ultima sezione degli *Strumenti umani*). Vi campeggiano due 'visioni': una è la disfatta, la cattura del 1943, elmo giubba Villa Paradiso canale, e «quella faccia d'infortunio», la sua, il senso di una vita non compiuta, «di bocciato / di espulso dal futuro»: prima drammatica esposizione poetica di un grande motivo della sua scrittura in versi e in prosa degli ultimi venti anni. E poi il fare «come niente» di «tutti quanti»: il tema della rimozione collettiva esposto ne *L'opzione*, e ripreso nell'attacco del nostro testo venti anni dopo.

Ma per concludere col cosiddetto paratesto: dopo il titolo, ecco l'epigrafe da Salvatore di Giacomo che espone il grande NUCLEO TEMATICO che tutti gli altri contiene: il Tempo, che si fa una risatina e ossimoricamente «zitto zitto» *dicette*: sono il tempo ....

Tempo che in questa indagine intenderemo anche come 'tempo' musicale, come il tempo di una sonata in 4 Tempi.

## 2. PRIMO TEMPO

### a) Nucleo tematico generale – 'O Tempo Più Guillaume Apollinaire

Il tema del Tempo viene inizialmente declinato in tre diverse modulazioni. La prima è in senso spaziale: la fuga dalla ripetizione, la 'defezione', la disubbidienza che ha portato l'io narrante lontano da F, dove dovrebbe essere, fino a Taskent (che non viene nominata). La seconda è un cenno al tempo della

stagione, la bella stagione che declina: «inseguendo l'estate dal suo punto di caduta». La terza è il tempo nel suo senso cronologico e filosofico: è la nozione del futuro già presente nel presente, la faccia che avrò (riflesso nello specchio la mattina è infatti «il mio volto vero», quello futuro). Tema filosofico della presenza del futuro nel presente che risale a Sant'Agostino (il quale comparirà più giù in una variante laica e contemporanea). E insieme, viceversa, il passato nel presente, il suo fermentare e il rammemorare: con la prima autocitazione, al secondo paragrafo, da *Arie del '53-'55*<sup>13</sup>.

Questo rimuginare, questo lungo *surplace* sereniano, non riparte dunque dagli anni Sessanta de *L'opzione*, ma dal 1953: è di nuovo *quel* passato, il passato del dopoguerra, con il suo desiderio-speranza-necessità di una «ri-unione», di comunanza, di un «bacio e amplesso» collettivo. Ecco l'esposizione del TEMA CENTRALE sul quale si interroga e si macera questo breve testo iniziale, tema che si potrae fino alla fine: la pienezza vitale non avuta. E, connesso, il tema della comunanza, dell'essere-con, come possibile pienezza: nelle *Arie* un concerto Jazz e una partita di calcio, quando ci si dava del «tu». Anzi, si tratta di un tema invecchiato, è il commento al se stesso di allora di questa specie di Krapp che riascolta il suoi vecchi nastri registrati, ne *L'ultimo nastro di Krapp* beckettiano: anzi, un tema oggi scaduto, oggi che tutti si danno del tu.

La seconda parte del dittico non dialoga dunque con *L'opzione*, ma la scavalca per risalire *amont*. Perché *Il sabato tedesco* non tanto risponde a quel primo libretto sulla Fiera di Francoforte, quanto declina appunto il tema del tempo nell'ambito di una pienezza vitale non avuta, rubata dalla Storia e dalla guerra, con il suo orrore: antico e fondamentale tema sereniano, ora ripreso nell'ambito della memoria collettiva e dei nuovi modi dell'oblio.

La faccia sopraggiunta, come una maschera della prossima vecchiaia spinge l'io narrante verso la finestra, dove una triade *rassi rattri rasse* («*rassicurano rattristano rassegnano all'uniformità dei giorni ...*», p. 45) tocca ancora di volata il tema, qui ribattuto, della fissità della ripetizione, espressa nella somiglianza fra gli uffici di F. e lo spiazzo di fronte all'albergo di Taskent.

Ed eccoci (p. 46) allo sviluppo della seconda modulazione: il tempo dell'estate e la forza propulsiva, creatrice, di certe *voci* di poeti amati collegate all'estate. Il sintagma «inseguendo l'estate dal suo punto di caduta» è infatti una variazione del «cadere dell'estate» apollinairiano, direttamente citato più sotto. Con la correzione, mossa stilistica ben sua, del monologante: «... è piuttosto l'estate che mi ha inseguito, incalzandomi di giorno in giorno e di paesaggio in paesaggio» (vedi *Autostrada della Cisa* e ovviamente Petrarca), e con la folata di foglie (*Il muro*) lungo il percorso verso oriente, fino a ritrovare la canicola (vecchio e caro tema declinato più volte, la predilezione per l'Estate).

Dopo tre puntini, all'estate stessa si aggiungono infatti «Certe voci risalite da lontano»: è Apollinaire appunto, di cui leggiamo tre inserti da *Il viaggiatore* (*Alcool*). Il v. 49 «Ti ricordi quel giorno che un'ape cadde nel fuoco / era te lo ricordi la fine dell'estate», al quale segue più giù il v. 20 «Vomitando di notte tutto il sole del giorno», e infine i vv. 33-34 «Quella notte ascoltavo al cader dell'estate / Un uccello svenevole e sempre irritato». Le traduzioni di Sereni da



Apollinaire (da *Alcohols* e *Calligrammes*) erano appena uscite nella Strenna per gli amici di Paolo Franci 1980 a cura di Vanni Scheiwiller, *Eravamo da poco intanto nati*. In copertina, un foglio di quaderno a quadretti di Picasso col ritrattino con sigaro: *Don Guillermo Apollinaire*<sup>14</sup>.

La prima traduzione di Sereni da Apollinaire, *Le pont Mirabeau*, risale al 1956<sup>15</sup>. L'autore è indicato da Sereni per lo «stato di solitudine» come punto d'equilibrio delle passioni: «la condizione stessa della poesia in quanto fervido strumento di conoscenza»<sup>16</sup>. Dieci anni più tardi scriverà: «il suo emblema è l'araba fenice, eros e energia che rinasce infallibilmente ogni volta dalle sue ceneri. Nella misura in cui ama e patisce il presente, per un dipiù di vitalità [...] è proiettato verso il futuro ...».

Dopo una sorta di parafrasi di due versi da *Vendémiaire* (v. 5, «Che bella era Parigi sul finir di settembre ...» e v. 10: «Una sera passando lungo i *quai* bui e deserti / nel rincasare a Auteuil mi raggiunse una voce...»), il canto, scrive Sereni, anzi «la canzone di Parigi» (v. 16) «dice la sete terribile di Parigi; e le altre voci che sono voci di città e di fiumi di Francia e d'Europa si offrono di dissetare questa sete».

Questa è una parafrasi imprecisa dei vv. 17-18: «Città di Francia ho sete città d'Europa e del mondo Sgorgate tutte nella mia gola profonda ...». L'invocazione è infatti da parte del poeta alle città – non sono le città che accorrono a lui. La lunga poesia del 1912 che chiude *Alcohols*, scriveva Sereni, letta oggi si carica di un senso che Apollinaire non poteva prevedere, ponendosi come «la poesia della vigilia della prima guerra mondiale»: perché è una poesia il cui fondo sta nella «adesione incondizionata all'avventura terrestre», come dice Solmi<sup>17</sup>.

È interessante che proprio quegli stessi lemmi, (le voci, le città, la folla) aprano *Il sabato tedesco*. La poesia di Apollinaire ha qui infatti una funzione dichiarata: la sua voce è il propellente per la scrittura. Con una figurazione di queste voci quasi su scena teatrale che si parlano da una finestra all'altra, e il loro fermento: «voci così s'insediano nella memoria, animano un momento dell'esistenza e lo fissano, e magari ne alimentano il successivo»: l'energia della poesia si spinge infatti entro la scrittura futura.

A questa esposizione del tema o del suo intreccio segue una pausa mirabilmente descrittiva di Taskent.

#### b) Gruppo tematico del sogno e del ritorno

Il sogno come stato ricettivo nel quale affiora l'«esistenza latente», p. 47, quella del profondo o quella che avrebbe potuto essere. L'ultima voce o citazione da Apollinaire è fantasmatica, un «bisbiglio *traudito*», p. 47, che ha il suono della *Pendola a Carillon* montaliana (17-19, «... Io solo un'alba / regolarmente insonne *traudii* l'ectoplasma / vocale ...»): dove è proprio il Tempo che parla.

E anche Enzo Paci scriveva nel 1961: «Forse nel sogno non affiorano soltanto le vite vissute, ma anche quelle non vissute che avremmo potuto o potremmo vivere ...»<sup>18</sup>.

Le voci pausate del poeta della pienezza vitale, Apollinaire, fanno dunque scattare la voglia del ritorno nei vecchi luoghi dove non è stato possibile vivere la pienezza dell'esistenza: «luoghi anche troppo familiari ma non adeguatamente goduti e vissuti». Il TEMA PRINCIPALE della pienezza vitale mancata, accompagnato di rincalzo dalla voce del «dipiù di vitalità» di Apollinaire, produce lo slancio vitale del desiderio del RITORNO in quei luoghi che permettono un recupero di quanto del fermento di quel tempo è andato sprecato: un ritorno alle possibilità del se stesso di allora. Un se stesso ritrovato, «con ancora tutta la vita davanti» (p. 48), con allusione al *tempo ritrovato* di Proust. Proust infatti è il grande asmatico di cui parla il testo: il respiro pieno (sotto-tema ribattuto: pienezza esistenziale), allargamento del torace che finalmente respira, come quando si sbuca dalla nebbia padana sulla costa marina raggiante di sole (verso, naturalmente, Bocca di Magra)<sup>19</sup>.

Lo «specchio d'acqua» con tutte le altre possibili implicazioni del lemma *specchio* fa sorgere un altro tempo ritrovato, quello di *Belgrado* nel *Diario d'Algeria*. E, in filigrana, anche la breve poesia apparsa nella prima sezione degli *Strumenti umani: Un ritorno* del 1947-48, che in 4 versi esponeva le parole-tema qui recuperate per una nuova rielaborazione:

Sul lago le vele facevano un bianco e *compatto* poema  
 ma pari più non gli era il mio *respiro*  
 e non era più un lago ma un *attonito*  
*specchio* di me una *lacuna* del cuore.

*Respiro* è dunque pneuma, anima, vita: e mancanza e vuoto, lacuna, è il silenzio delle cose. Nel *Sabato tedesco* p. 48: «campagne strade viottoli e borgate che da tempo non parlano più ...». Ogni nota fa risuonare armoniche di altri accordi, di altre note pizzicate anche tanto tempo prima: si suona una nuova musica sulle armoniche di testi precedenti, si riprende slancio a partire da loro.

La voglia-desiderio del Ritorno provoca un fremito dal quale deriva la decisione anomala e libera, l'«umore balzano» – (vedi in *Addio Lugano bella*, il fermento che precede il momento memorabile come lo raccontano Fruttero e Lucentini, la memorabilità di un momento) – in «un'ora imprecisabile» (vedi il consiglio che dà il Tempo tradito nella *Pendola a carillon*: di vivere nel *fuordeltempo*): una deviazione dalla via di casa verso i «labirinti» di F.

Ed ecco un primo timido apparire qui di un nuovo motivo, già proiettato nel paragrafo successivo: il TEMA DEL DOPPIO, che costituisce l'abbellimento, in senso musicale, che caratterizza questo Ritorno a F: di «me o uno che mi somiglia», p. 48, con addosso la maschera che il tempo ha disegnato sul suo volto. Vedi *Altro posto di lavoro* 9-10: «postille sempre più fioche / multipli vaghi di noi quali saremo stati», datata Autunno 1975, poi in *Stella variabile* 1.

## 3. SECONDO TEMPO

*Modulazione del motivo nato nel Primo Tempo: il RITORNO. L'Opzione, la città di E, (Francoforte), i dopponi, le macerie, e la RIMOZIONE DELLA MEMORIA. Più Arthur Rimbaud e Char*

a)

La prima lassa riflette su *L'opzione* dove la Fiera del Libro si poneva come ritorno-ripetizione dell'identico, come se l'altra vita altrove fosse un vuoto (fa capolino il grande tema del VUOTO, p. 48). Ritroviamo un cenno alla Hilde, e la ripresa del tema della CITTÀ: vista ora dall'alto, dall'aereo, dove la presenza dell'io narrante-poetante arriva come deviazione da un viaggio in un altrove già deciso come defezione-ribellione alla ripetitività dell'esistenza, dal quale però si concede ora il ghiribizzo del Ritorno con intenzioni respiratorie ...

Viene sfiorato nuovamente il tema dei DUPLICATI-doppioni: i personaggi che ruotano intorno a una Fiera, tutti simili fra loro ma in realtà di anno in anno diversi, a partire dall'incontro in ascensore. Il tedesco dai modi squisiti si rivolge all'io narrante, che gli affibbia mentalmente i vari epiteti che la Milano risorgimentale inventava per gli i tedeschi (quando «un ambrosiano se si imbatte in un alemanno»): *tugnìn, tuder* etc., p. 50.

La seconda lassa è introdotta dalla narrazione nel ristorante jugoslavo: in una parte di città che è «la sola che conserva tracce di distruzione». Il motivo delle TRACCE cittadine della guerra è un motivo ribattuto, ed è una sorta di correlativo oggettivo della memoria-fermento, contro la quale sta l'oblio, o lo strisciante revisionismo<sup>20</sup>.

Qui si inserisce il primo CONTRAPPUNTO DI GENERE: con la giustapposizione secca di una POESIA, la bellissima *Revival* (settembre 1975, già in *Stella variabile 1*, e poi in *Stella variabile 2*, II), anche essa 'cerniera' con la prima anta: che apre con una voce che loda il libretto scheiwilleriano. Un revival è la ripetizione meccanica (da *to revive = rivivere*) di un evento. I resti di macerie al cospetto della terna asindetica «vetro cemento acciaio» (vv. 10-12: «Tra quanto resta di macerie / e tutta questa costruenda roba / in vetro cemento acciaio...»), «sbalzano / di venti anni indietro» l'io lirico, di nuovo a metà degli anni Cinquanta, con «l'aria saltellante del Terzo Uomo». È una sorta di *replay*, un film che gira ancora e ancora la medesima scena, il trauma originario: il dopoguerra, e prima ancora la guerra. La chiusa, appoggiata allo scalino versale, vede un'altra giustapposizione secca, il dato emotivo (nodo alla gola!): l'aria di quel tempo e di un breve intenso incontro amoroso: «torna la pioggia / fredda sulla guerra fredda, la faccia / per pochi istanti allora amata / presto tagliata via / dietro un sipario di lacrime».

La lassa successiva (vogliamo chiamarle così?) affronta di petto il revisionismo e l'oblio, già da subito iniziato nel dopoguerra, e poi alla Fiera la memoria barattata con gli affari e il denaro: e la consapevolezza di cosa veramente accadeva «Quella volta dell'opzione». Quando la ciarla, il «bavardage plurilingue» teso a nascondere le astuzie furbesche degli operatori editoriali per l'opzione del «libro

del secolo», costituiva in realtà una sorta di segnale: che qualora qualcosa di atroce fosse affiorato in questa corrente «quello doveva essere considerato detrito».

Emerge qui una vecchia 'armonica', già prima sviluppata: la corrente del fiume del Magra, quando nell'immediato dopoguerra il cappello sbrecciato sul filo della corrente poteva essere la testa di un morto ammazzato, tema avviato ne *Gli squali* (1956, *Gli strumenti umani*): «Di noi che cosa fugge sul filo della corrente? ...». Il motivo è ripreso nel *Posto di vacanza*, I, Pesce d'Oro 1973, poi in *Stella variabile1* (ma vedi l'apparato Meridiano per i nessi interni), 52-55 «qualunque cosa andasse sul filo della corrente / passava per una testa mozza di trucidato. Ancora balordo di guerra, di quella guerra / solo questo mi univa a quei parlanti parlanti / e ancora parlanti sull'onda della libertà ...».

Ai vecchi temi delle macerie e alle visioni dello spavento, p. 53, «Un motivo diverso, indecifrabile, si era sovrapposto». È il motivo, che il poeta questa volta vuole avere il coraggio di pensare fino in fondo, della RIMOZIONE della memoria, sul quale ha già scritto nella poesia *Nel vero anno zero* (dicembre '64, poi negli *Strumenti umani*), dalla quale sono qui parafrasati i vv. 18-20, p. 53: «Tutto ingoiano le nuove belve, tutto – / si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore. / A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night».

La parafrasi dei vecchi versi e questa sorta di riassunto tematico dei vecchi motivi introduce con un fluido trapasso un secondo CONTRAPPUNTO DI GENERE: una seconda poesia su questo tema, di sarcasmo e umiliazione, tutta giocata sul colore nero. Un nuovo tocco di colore, una nuova sfumatura del fenomeno della trasformazione e rimozione della memoria dell'orrore di allora: con un parallelo molto forte fra il nero della divisa di allora, fascista e delle SS, e il nero dell'abbigliamento del *Poeta in nero*. Poesia del settembre 1975, già in *Stella variabile1* e poi in *Stella variabile2*, II, qui preceduta dalla frase: «E tutt'altro da quello di una volta il suo nero, il nero di questo poeta in nero». E seguita da una riflessione sull'impossibilità di «chiudere la partita» con la realtà grazie alla scrittura, finché resta qualche relitto «che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto» (rintocca ancora l'armonica della corrente): relitto che reclama altro ascolto altra espressione, altra ri-scrittura.

## b) Rimbaud

Siamo alla ripresa e sviluppo del TEMA del DOPPIO, il doppione, che fa i conti, dandogli del «lei», con una figura de *L'opzione*, lo spagnolo antifranchista rifugiato in Colombia, che in realtà è (qui) portoghese. Cos'è dunque il doppione per Sereni? Il se stesso che allo specchio già indossa la maschera della sua stessa futura vecchiaia che lo sta raggiungendo? I personaggi della Fiera che di anno in anno si susseguono, uguali e al tempo stesso diversi dal se stesso di prima? O forse anche i personaggi fatti di parole che lo scrittore costruisce traendoli dalla realtà, come lo spagnolo-colombiano antifranchista che in realtà è un portoghese antisalazarista incontrato a Barcellona: «... l'impulso alquanto diabolico – lo ammetto – che porta alla contraffazione e alla distorsione di identità realmente incontrate nella vita.» (p. 56).

Ecco spuntare il *basso continuo* del senso di colpa. Colpa per il propria ingenuità di allora, aver creduto, in quel personaggio, di sentir parlare «la faccia ilare della libertà» contro la dittatura, e aver creato il doppione spagnolo-colombiano. Il quale tuttavia, si corregge l'autore (con la sua solita prassi di continui aggiustamenti), non è propriamente un doppione: «La faccenda dei doppioni è in realtà un'altra, non riguarda lei», p. 57.

Una nota, un lemma, annuncia ora la balenante presenza, in questo Secondo Tempo, di un altro grande poeta del coraggio e della pienezza vitale, qui chiamato a tirare la volata per disincagliarsi dallo stallo dei vecchi motivi e dei doppioni: Rimbaud, le cui armoniche risuonano fino alla fine del testo. Poche parole introducono la terza poesia, del 1978, *Domenica dopo la guerra*, già in *Stella variabile1* col titolo *Duetto e voyeur (secondo il titolo di un libro mai letto)* (Apparato p. 716 per l'origine del titolo dal libro di racconti di Henry Miller) e poi così in *Stella variabile2*, II.

È un bellissimo quadro («il quadro che ne risulta, che ho colto») alla Hopper: una coppia, che il poeta immagina di «ricongiunti» dopo la guerra, che intreccia le mani sul tavolo: «il riflesso filtrato dalle tende fonde in un'unica nube, isolandoli, il biondo cenere di lui e lo splendore cupreo di lei», p. 57. Il poeta immaginatore immagina nella poesia un amore «di rivalsa» per tutti gli anni in cui il mare di Dunkerque era spazio vuoto diventato tempo, vv. 19-20: «braccio di mare divenuto attonito / di tempo pietrificato in spazio ...» (var. «attonito / vuoto computabile in onde / di anni di mutismo»). Finché la strofe finale dissolve l'ipotesi dell'immaginatore-voyeur che non distoglie lo sguardo dalla coppia: in realtà, infatti per la coppia a lungo fissata e immaginata, si tratta semplicemente di concludere un affare editoriale. Il mercato dunque manipola, assieme alla memoria, anche l'amore.

Ma ecco le parole che ci interessano: «Accetto che mi si dia del *voyeur*, che non è ancora veggente e non più guardone», p. 57. *Veggente*: è questa la nota pizzicata dalla quale si propagano le armoniche. *Veggente* è, in poesia, lemma troppo sovra-determinato per essere innocente. Sereni lo usa una prima volta nel 1955 traducendo *The Study on Aesthetics* di Ezra Pound, vv. 1-2 «I bimbi piccolissimi in rattoppati panni / di colpo fatti veggenti...»<sup>21</sup> – sintagma che torna nella poesia *In una casa vuota*, v. 4 (1967, poi in *Stella variabile1*) «... – io veggente di colpo nella lenta schiarita» – e che rimanda alla famosa lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1971: «... Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. ...».

Nella conferenza del 23 novembre 1982 citata sopra, Sereni rivendicava per Solmi (e per se stesso) una frequentazione rimbaldiana fin dal tempo «della sua prima giovinezza», come scriveva Solmi nel *Saggio su Rimbaud* del 1974, parlando della tecnica del *voyant*, che «consiste in una disarticolazione. Ma questa non può essere che momentanea, sotto specie di allucinazione. Chinarsi verso terra e guardare tra le proprie gambe un panorama capovolto»<sup>22</sup>. E Sereni commentava nella conferenza: «Il chinarsi verso terra era una cosa che (Solmi) raccontava sempre, in modo scherzoso (quando avevamo diciott'anni facevamo così perché volevamo diventare *voyants* a nostra volta): ancorati e disarticolati al tempo stesso dalla realtà».

E proprio nel 1974 accompagnando le nuove traduzioni da Char Sereni accennava in una parentesi alla propria frequentazione giovanile di Rimbaud<sup>23</sup>: «... (non stonerebbe in bocca al Grand Meaulnes, figlio naturale, o nipote, di Rimbaud)». Il romanzo di Alain-Fournier, fra i suoi *phares* giovanili, argomento della tesi di laurea della futura sposa, forse qui ha funzione difensiva dalla possibile accusa (che poi Fortini non mancherà di fare) di assunzione di una cultura altrui.

È di Char infatti la fondamentale introduzione alle *Oeuvres complètes d'Arthur Rimbaud* uscite presso il Club Français du livre nel gennaio 1957, e poi adottata nelle edizioni Gallimard<sup>24</sup>. Nel dicembre 1966 inoltre Char aveva pubblicato nella «N.R.F.» tre testi, il secondo dei quali era una riflessione sui possibili significati della frase di Rimbaud nella citata lettera a Paul Demeny: «La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera *en avant*», nonché sul rapporto fra la poesia e l'azione: in avanti, in che senso? A partire da questo testo anche Heidegger s'interrogherà sul senso di questo «en avant» di Rimbaud in una lettera del 1972 a Roger Mounier, pubblicata nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Heidegger nell'ottobre 1983.

Nel marzo 1966 Char aveva invitato Heidegger all'università di Aix-en-Provence, dove il filosofo tenne una lezione su *Hegel e i Greci*. In settembre si ritrovano a Thor, vicino al Isle-sur Sorgue, per un seminario, che verrà ripetuto nel 1968 e nel 1969. Ed è Heidegger l'amico filosofo sofferente, nel paesaggio che fu di Petrarca in *Tracé sur le gouffre* tradotto da Sereni<sup>25</sup>. In *Fureur et mystère* del 1962 un breve testo chariano del 1948 (*La fontaine narrative*) già titolava: «T'a bien fait de partir, Arthur Rimbaud!».

Ma le prime scritture di Sereni su Rimbaud risalgono al febbraio 1950, quando su «La scuola»<sup>26</sup> l'allora giovane insegnante pubblicava un breve scritto *Rimbaud e Lugano* dove, fedele come sempre ai propri luoghi, parlava della «Lettera del San Gottardo» scritta alla famiglia da Genova il 17 novembre 1878. Rimbaud vi racconta il suo passaggio a piedi del valico del Gottardo, fino a Lugano, per giungere a Genova dove si sarebbe imbarcato per l'Egitto: racconto che Sereni ripercorre commosso, ma consapevole che nel frattempo «gli occhi dell'«homme aux semelles de vent» sono già lontani».

Una più complessa riflessione intorno alla stessa lettera è nel 1954 ne *Gli immediati dintorni*<sup>27</sup>. Qui Sereni si interroga sul mistero Rimbaud (una lettura, dice, che ha «le sue grandi e ben distanziate stagioni nella vita»), e sul suo «rapporto drammatico e attivo, perseguito con i mezzi della poesia, tra l'individuo e il mondo»: ipotizzando che la sua vocazione più profonda fosse in realtà quella della morte, e di fronte al «baratro» di quella scelta, dice, lo smarrimento vince il lettore.

Ma il breve testo, diviso in corti paragrafi, termina con il racconto di se stesso in pensieri di rimorso in quello stesso tratto di strada verso Lugano in un'ora insolita, le sei del mattino (tralasciamo il riferimento alle bellissime *Appuntamento a un'ora insolita* e *Le sei del mattino*), «... e quell'ansito dietro di te che ti incalza, quella folata che ti avvolge, ti elettrizza e ti porta. Non hai bisogno di voltarti per sapere chi è. Del resto ti ha già sorpassato e non ascolta il tuo grazie, l'uomo dalle suole di vento, battistrada del giorno».

E Char qualche anno dopo, nella citata prefazione alle opere di Rimbaud: «Sa découverte, sa date incendiaire, c'est la rapidité».

Alla poesia *Domenica dopo la guerra* segue una lassa saggistico-riflessiva divagatoria (pp. 58-61) che rilancia il motivo dei doppioni, creati dalle immaginazioni scaturite dalle immagini: come se i partecipanti alla Fiera, a partire dal lussemburghese con «il bianco impermeabile cinto stretto sui fianchi» (un film in bianco e nero!), fossero attori in una recita a soggetto che si ritrovano o si rinnovano da un anno all'altro in una fasulla sensazione di intimità: maschere fisse in un fondale che si rinnova, e in un processo di duplicazione e proliferazione che coinvolge anche l'io narrante-poetante.

#### 4. TERZO TEMPO

*Gruppo tematico: LA BELLEZZA*  
*Più Francis Ponge*

a)

Il terzo tempo apre con un io narrante o scrivente o poetante o pensante, o un doppio dell'io, «la sera di un sabato» (p. 61) seduto nel locale sotterraneo Sammy's Bar, a Fiera quasi conclusa, con lo sguardo incantato dal movimento della testa di un piccolo Buddha di maiolica. Il movimento incantatorio introduce un nuovo passaggio di GENERE, il passaggio al genere epistolare: a una lettera immaginaria sulla bellezza, scritta in corsivo a Nefertiti, il busto policromo di Nefertiti, che Sereni aveva visto nel Museo egiziano del Cairo.

Il terzo Gruppo tematico consiste sì nel rimuginare sulla bellezza, ma insieme anche nella nuova modalità nell'uso del tempo della narrazione: infatti la lettera a Nefertiti ingloba anche il tempo della scrittura della lettera stessa, con interruzioni continue, al modo di Francis Ponge con le sue descrizione della patata o del fico secco, sprofondato nel «posto sotterraneo» che è il Sammy's Bar, p. 61, recesso del sottosuolo, calata agli inferi, grotta o caverna senza sfondo né limite (p. 63), il tutto assieme alla lettera stessa, che è una sorta di *stream of consciousness* mescolato alla immaginazione: lettera che sosta e s'interrompe per tre volte, e tre volte riprende fino alla conclusione, prima di risalire a riveder le stelle e il fiume, con l'amico di Lisbona nel Quarto e ultimo Tempo.

Su Francis Ponge Sereni tenne una «Conversazione di estetica» dal titolo *Il lavoro del poeta* il 27 maggio 1980 alla Fondazione Corrente di Milano<sup>28</sup>. Sintomo del nostro tempo, disse in quella occasione, è «l'insinuarsi nel testo della coscienza dell'atto poetico come fenomeno ed evento, e dei modi di questo». La riflessione metapoetica, talvolta però «fa corpo col testo e addirittura la riflessione sul farsi del testo si pone come oggetto del testo stesso». Troviamo cenni a Seferis e Williams sulla modalità della «spinta costruttiva» legata allo sguardo ma anche alle «voci» che si intersecano con esso, determinando una «reazione a catena spontanea ma controllata». Segue una lunga descrizione, che dovè lasciare interdetto il pubblico, del dossier di Ponge relativo a *La figure sèche*

da *Le parti pris des choses* (1942 e 1945), nella traduzione italiana curata da Jacqueline Risset<sup>29</sup>.

Per Ponge «l'oggetto è la poetica»: è questa, secondo Risset, «una fenomenologia poetica, certo, ma una fenomenologia *materialista*, non esistenzialista, per la disperazione di Sartre. L'oggetto, la *res*, non riporta ... a l'«assurdo» della condizione umana: è ciò che “tira fuori” la mente, ciò che la strappa al chiuso». Scrive infatti Ponge: «La “bellezza” della natura consiste nella sua immaginazione, in quel modo di poter tirare l'uomo fuori di se stesso ...» (p. X). Il «secondo fine», citava ancora Sereni da Risset, il fine «conoscitivo-definitorio, ostacola volontariamente, testardamente, il consumo immediato del “bello lirico”». Assistiamo nella scrittura di Ponge al minimo germogliare di pensiero e di linguaggio, nessuna enunciazione è definitiva e ognuna lo è: il tempo della scrittura preliminare (per sempre preliminare?) insomma corrisponde alla poesia stessa, còlta nel suo farsi.

Il discorso riprende esattamente dove finiva *L'opzione*, al suo sintagma finale: cioè che l'attimo seguente nasce da te, «scrivere non basta se non ha qualche parte, e tu stesso con lui, nella figura dell'attimo successivo». È la soluzione dell'impasse, la fuoruscita dal vuoto. Da quegli attimi rivissuti nasce l'attimo successivo, si sprigiona il futuro che in loro era racchiuso, da quelli nasce il vero tema: il tema della BELLEZZA introdotto dalla lettera. Un contrappunto di genere dunque, il genere epistolare, introdotto per giustapposizione, scritto in corsivo e brulicante di fondamentali armoniche ma anche di nuovi temi.

La parte finale del *Sabato tedesco*, germogliata dal tema del ritorno a F. e dalla ripresa e sviluppo dei vecchi temi, è dunque la più nuova e inventiva, ed è strettamente intrecciata alle poesie di *Stella variabile*.

#### b) *La lettera a NEFERTITI, sant'Agostino, Montaigne e Char*

Nel 1973 Sereni aveva compiuto un primo viaggio in Egitto, da cui *Muezzin* (Luxor, 1973), *Un tempio laico* (Valle delle Regine, 1973) e soprattutto *Madrigale a Nefertiti* (luglio '78), in *Stella variabile1* con il titolo *Madrigale*, nella serie *Traducevo Char*. Qui la poesia a Nefertiti era legata a *Notturmo*: la cui prima stesura è del dicembre 1975 col titolo *Insomnia* – poi *Rifiuto dei rifiuti* in «Paradigma» 1978, poi *Paura terza* in X2, col verso: «s'è ammazzato stanotte» (Apparato p. 811), spia di un momento di grave depressione. La poesia a Nefertiti, poi in *Stella variabile2* nella serie *Traducevo Char*, apparve nel volumetto di F. Francese per la moglie morta *Elide*, Scheiwiller 1981: ma senza il *Notturmo*, poesia di un io sempre più tentato di morire, un *apothanein telo* di cui resterà traccia nella splendida *Autostrada della Cisa*. Così come accade per il lemma «vuoto». Il colore del vuoto, l'amaranto, il «colore di stelle spente» da distendere sul vuoto, sul quale si strugge il poeta nel *Posto di vacanza*: che, più che riferito a un concetto filosofico del vuoto, sembra dunque piuttosto legato a un preciso momento dell'esistenza, alla depressione: quando la realtà non parla, al mutismo delle rive.

Nefertiti, essa stessa la bellezza, è qui sulla soglia nel lampeggiare del «suo sorriso impredibile», p. 62, e non sta «di casa da nessuna parte» (p. 64): il



*Madrigale a Nefertiti* è carsicamente presente con i vv. 1-4: «Dove sarà con chi starà il sorriso / che se mi tocca sembra / sapere tutto di me / passato futuro ma ignora il presente ...».

Nell'aprile 1978 Sereni è in Provenza, in ottobre in URSS, Taskent appunto ma prima Mosca Samarcanda e Leningrado. Di questi viaggi attacca a parlare svagato con Nefertiti, il cui sorriso lampeggia imprevedibile nella penombra, come la bellezza ... Il lemma «imprevedibile» del sorriso di Nefertiti collega questa lettera alla bandella di quarta di SV2 su cui torneremo.

Nel 1979 torna in Egitto, vedi *Rimbaud - scritto su un muro*, con la data Luxor 1979, uscito solo in *Stella variabile*<sup>2</sup> dove avrebbe dovuto entrare nella serie *Traducevo Char* in settima posizione (Apparato p. 839).

Viaggiatore attratto da cose «insignificanti», nella lettera l'io narrante elenca alcuni elementi base: come sempre la guerra, lo sbarramento sulla strada di Mosca che indica il luogo dove si fermarono gli eserciti hitleriani, e ancora nel Vaucluse il bassorilievo di un fantaccino infagottato, «fuciletto in pugno, scarpe scalcagnate, elmetto acciaccato, imbrattato di tutto il fango di Verdun». La disfatta di Verdun, variante delle «giubbe sbottonate della disfatta, un elmo / ruzzolante tra i crateri, sugli argini maciullati facce e facce a ridosso di un muro / un reparto in sfacelo che si sbraca, se ne fotte ...», e del suo proprio destino di «espulso dal futuro» nella disfatta della seconda guerra, de *La pietà ingiusta*.

Qui avviene la prima interruzione nella scrittura delle lettere: elenchiamo brevemente i temi nel procedere della narrazione, la notte senza luna, il prato di fronte alla caverna di Sammy's Bar, gli amici doppioni, o morti, forse «tu stesso» (l'io qui interpellato alla seconda persona) morto e sepolto per loro, la porta dell'albergo che lascia entrare una donna impellicciata, e un lontanissimo ricordo di gioventù, il «momento imprecisato» precedente la guerra, in cui «alla semplice coscienza di esistere si unirono il gusto e la voglia dell'esistenza», con un corteo di immagini, il valzer, la neve, la Garbo «turbinate in un valzer di cristalli di neve» ... (p. 64). E poi il piccolo buddha di maiolica col suo ritmico movimento della testa, la donna de *L'opzione*, e ancora il rimorso di avere allora creduto possibile realtà ciò era solo apparenza, e infine ora le voci dal tavolo accanto.

Poi l'immaginatore-epistolografo riprende la sua lettera, in corsivo, affrontando di nuovo il tema della bellezza. Che non è in nessun luogo, ma, primo annuncio e esposizione del TEMA CONCLUSIVO della comunanza, sta forse «nella forza di coesione» che si stabilisce a volte fra le cose e fra le persone. Segue un cenno alle «voci pausate e ritmiche» che danno la volata: scappatoie, confessa ora lo scrivente, alla «fissità» (armonica che risuona nella o dalla breve poesia *Fissità* sett. 1981, che chiude la terza parte di *Stella variabile*) «che da qualche tempo mi ha preso».

Entra in scena con una giustapposizione secca la voce di un filosofo, un «Agostino laico» rimproverante proprio quel modo di vivere «a sbalzi e singhiozzo», nell'attesa di precari stati di fermento poetico e esistenziale: il poeta è accusato di «sbandamento» nei confronti della realtà. Se il concetto di tempo presente come non più passato e non ancora futuro risale a Agostino, la lunga e interessante risposta del poeta alla rampogna può essere avvicinata semmai a

Montaigne, e forse proprio al Montaigne letto da Solmi nel 1942 *La salute di Montaigne* (Le Monnier 1945), che Sereni aveva probabilmente riletto in occasione della conferenza citata del 1981.

Un pensatore che si assume a filosofo, scriveva Solmi<sup>30</sup>, cerca di trarre delle conclusioni generali, che prescindono dalla sua personale esperienza. Ma Montaigne è prima di tutto scrittore, e ci mostra la sua esperienza in continuo *fieri*: «Montaigne “sente” in qualche modo il suo pensiero come il poeta lirico sente la sua poesia.», scriveva Solmi, e con fedeltà aderisce alla trama capillare e sinuosa delle meditazioni, in una linea «franta e rigermogliante su sé medesima, della riflessione vivente, che si abbarbica di continuo alla realtà intuitiva, che si nutre di tutti i sapori e le immagini dell’esperienza.» (p. XIII). E citava una frase di Montaigne di capitale importanza per il nostro discorso: «Je ne peins pas l’être, je peins le passage ... de jour en jour, de minute en minute.», non dipingo l’essere ma bensì il passaggio ... di giorno in giorno, di attimo in attimo. La sua opera «cresce all’infinito per successive stratificazioni»: questo libro è un esempio unico, scriveva Solmi, di «un libro in movimento».

È questo uno dei possibili modelli per il *Sabato tedesco*? Forse sì, pensando alla bandella di quarta di *Stella variabile*<sup>2</sup>, che termina con una citazione da Montaigne dove si trova il lemma «imprendibile», attributo della bellezza di Nefertiti: «La natura che alletta e dissuade. / La bellezza onnipresente e imprendibile. / il mondo degli uomini che si propone al giudizio e si sottrae, e mai passa in giudicato. “La vita fluttuante e mutevole” (Montaigne)». Il poeta si difende, proseguendo il nostro testo, dall’accusa dell’Agostino laico come Gadda dall’accusa di barocchismo: se il suo stile è a sbalzi e singhiozzi, è la realtà che è «sussultoria». Anzi, aggiunge cambiando argomento e toccando un nodo fondamentale, ciò che davvero lo preoccupa è semmai la «qualità del respiro» (p. 66).

È la ripresa, lo sviluppo del tema già introdotto, del «vischio» che tenga insieme gli uomini fra loro: la qualità del *respiro*, prosegue infatti l’apparente divagazione, è forse rintracciabile «tra i barlumi di qualche solitudine eccitata che se appena si elettrizza tende a farsi accogliente, accomunante e solidale» (p. 66). Un qualcosa che si possa condividere: vogliamo dire «convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione»? I nomi si sovrappongono alla cosa, la fissano in una rigidità. Diciamo allora «festa», nome che pur se approssimativo, unisce al fermento dell’istante «la propria precarietà, il presagio della propria fine»: ovvero che è, potremo dire, con Montaigne, ma anche e in qualche modo con Char, di passaggio. Un passaggio.

«Non c’è poema o singola riga di René Char che non ci dia il senso dell’apertura», scriveva Starobinski introducendo *Ritorno sopra monte* nel 1974. E citava da *Recherche de la base et du sommet* del 1965: «in poesia, si abita solo nel luogo che si lascia, si crea solo l’opera da cui ci si stacca, si attinge alla durata solo con la distribuzione del tempo». Concludeva citando da *L’età squassante* la poesia *Annularsi del pioppo* per il verso: «una chiave sarà mia dimora»: cioè *l’entre-deux*, la soglia – il *Di passaggio*, come recita il titolo di una bellissima poesia del 1960 –, di cui è simbolo la chiave. La sola dimora del poeta è lo strumento del passaggio: «Sposala la tua casa e non sposarla» diceva il *feuilleton* 34, tradotto da Sereni nel 1968.

L'impegnativo dialogo con l'Agostino laico si interrompe dunque sul nome che apre un nuovo orizzonte, con l'enunciazione di una nuova parola-tema: la festa.

E riprende la lettera a Nefertiti, in corsivo. E come il *Notturmo* precede, in *Stella variabile*, il *Madrigale a Nefertiti*, così qui il tema della morte espresso nella poesia *Requiem*, fa da contrappunto tematico introduttivo allo sviluppo del testo, con l'esterno e il fiume e quel che segue.

Lo scrivente narra a Nefertiti un episodio apparentemente divagatorio, che in realtà introduce il tema della morte e del mancamento, il coraggio mancato. L'episodio è narrato anche in una breve prosa degli *Immediati dintorni* datata 1970 (non citata in Apparato) dal titolo *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale*: si tratta della targhetta metallica con nomi e cognomi nella nuova sede del posto di lavoro, impianto «di apparenza mortuaria ... a ridosso di una parete coperta di rampicanti ... che la ricopre per intero come un arazzo». Il rampicante «rappresenta le stagioni e il loro passaggio, e insieme evoca su scala ridotta quanto non è più sotto i nostri occhi: gli alberi, la selva, il regno vegetale...»<sup>31</sup>. Nel 1975, col titolo *Ma allora* Sereni inviava a Mengaldo una prima redazione di *Requiem*, con la lettera: «Ho ricominciato a scrivere poesie [...] si può dire con questi versi. [...] L'importante è avere ricominciato e continuare, chissà, con progetti più ambiziosi» (Apparato del Meridiano p. 819).

Si direbbe dunque che si tratti di una ripresa, l'uscita da un tunnel depressivo e mortuario, a precedere la ripresa del tema arioso della festa (o folla). La lettera a Nefertiti riprende qui, a distanza di dieci anni, il racconto de *Gli immediati dintorni*, con qualche abbellimento sui nomi: che continuano a esistere sotto la cascata di foglie dell'estate, come fiammelle votive.

A questo punto ecco infatti il famoso «ma» sereniano della correzione: «ma tornerà presto in enfasi la carità», scrive nella lettera, per poi chiedersi se ha senso parlare di carità proprio a Nefertiti, la bellezza, lei che appartiene alla famiglia «degli esseri sempre in anticipo sui propri escrementi, sulla propria miseria, dei quali mi parlava una volta un certo amico di Isle-sur-la-Sorgue?» (p. 68), che è naturalmente Rimbaud (*en avant!*) fatto proprio da Char. Anzi è il *feuilleton* 28, tradotto allora da Sereni così: «Esiste una specie d'uomo sempre in anticipo sui suoi escrementi» («Une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments»). Come Rimbaud, sempre *en avant*: Rimbaud, che qui tira la volata.

E il testo in prosa riparte dall'ultimo lemma della lettera interrotta: «La carità. Gira su se stessa e si svia. E così l'ironia e l'allegria, viatico a quella che impropriamente si chiamò la bellezza» (p. 68). Torna il momento lontanissimo dell'intravista bellezza, anche nel cinema di prima della guerra, ormai trasformato in kitsch: «la Garbo vorticante ...» di quattro pagine prima. Su questa nota amara sembra si debba chiudere il discorso, quasi una parafrasi da *Requiem* «Stecchita l'ironia stinto il coraggio / sfatto il coraggio offesa l'allegria. / Ma allora ma dunque sei tu / che mi parli / da sotto la cascata di foglie e di fiori, / proprio tu che rispondi? Oh i parametri / della bellezza, gli addobbi della morte ...»; con la ripresa di armoniche addirittura da *Ancora sulla strada di Creva* (1947-59), vv. 43-44: «Vedi come hai sporcato la mia vita / di tremore e umiltà ...». E qui: «È vero. Cade l'ironia e vien meno il coraggio. Cade l'allegria e

interviene la nausea; e con la nausea l'abietta pietà di sé. Subentra a imbruttire e sporcare ogni cosa la paura ...» (p. 68).

Ma i vicini di tavolo, sopraggiunti, intervengono, uno si alza e propone di raggiungerli, sì che lo scrivente chiude la lettera con un addio, o meglio, dato il suo carattere aperto e non concluso, un arrivederci in un'altra era – per un sortilegio del tempo –, a Nefertiti.

## 5. QUARTO TEMPO

### *Gruppo tematico della festa-folla* *Più Lévinas, Nancy*

E siamo al GRUPPO TEMATICO FINALE: con l'amico portoghese ecco ora che l'io si dirige verso il fiume, mescolandosi finalmente tra la gente. È un «leggero pendio» che inclina al fiume, con la folla festosa: dove risuonano, o da qui risuoneranno, due armoniche. Una è il breve testo datato 1982 che conclude *Gli immediati dintorni*<sup>2</sup>, del quale (oltre a chi scrive) già Galaverni ha segnalato l'importanza, dal titolo *Infatuazioni*<sup>32</sup>, che riflette sulla positività della crisi. Nonostante una delusione proveniente da una «infatuazione» amorosa o amicale (e la delusione proveniva per l'appunto da Char!), «un già noto pendio è assolato di futuro». Dunque tornare indietro per andare avanti, con la conclusione, che chiude *Gli immediati dintorni*<sup>2</sup>: «Posso tornare sui miei passi, ricominciare di là».

La seconda armonica è nella giustapposizione secca dell'ultima grande bellissima poesia, *La malattia dell'olmo* (uscita nel 1976 e poi in *Stella variabile*<sup>1</sup> e in *Stella variabile*<sup>2,V</sup>)<sup>33</sup>, con sotterraneo nesso nei vv. 7-8: «Ma più importa che la gente cammini in allegria / che corra al fiume la città ...».

Paul Veyne nel suo *René Char en ses poèmes* (Gallimard 1990) propone una interpretazione del senso profondo della poesia *Effacement du peuplier* (*Annullarsi del pioppo* nella traduzione di Sereni) come la possibilità per la poesia di venire alla luce attraverso la paradossale evocazione della morte (del pioppo): l'albero si trasforma nella pagina poetica, che descrive *en abyme* il proprio processo, si disfa per permettere il farsi della poesia (vedine il bellissimo autografo dipinto)<sup>34</sup>. E chissà che questo pioppo non abbia qualcosa a che fare con l'olmo: la cui malattia ha reso possibile, anni dopo, la nascita di una poesia, nel complesso e frequentatissimo crocevia del nesso fra le parole e le cose.

Poesia che non è questo il luogo di commentare e che è preceduta da una riflessione, una ultima variazione sul tema già espresso in quello che appare un vero e proprio incunabolo del *Sabato tedesco: Arie del '53-'55*, p. 42: «Ma questo lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose, questa festa che si è più volte incendiata ... , questa riunione che vuole il tu fra i presenti ...». Leggiamo: «Il flusso di distinti nell'indistinto ha sempre messo in me uno spirito solidale, una smania giuliva, quasi si corresse tutti assieme ...» (p. 69). «È la folla, senhor», suggerisce l'amico portoghese, provocando una seconda postilla: «Eh sì, – dico io – la folla, che indubbiamente è femmina. E femmina è la città, ma anche foresta, per nostra delizia, smarrimento e dolore» (p. 70).

a) *I filosofi del secondo novecento e LA FOLLA*

Per accompagnare questo sviluppo della riflessione di Sereni sul nesso presente-futuro e insieme sull'essere insieme e sulla folla, vorremmo citare alcune righe di pensatori che hanno tentato il superamento del concetto di Tempo quale era stato posto da Heidegger. Emmanuel Lévinas scrive: «L'anticipazione dell'avvenire, la proiezione dell'avvenire, accreditate come l'aspetto essenziale del tempo da tutte le teorie da Bergson a Sartre, non sono altro che il presente dell'avvenire e non l'avvenire autentico ... L'avvenire è l'altro. La relazione con l'avvenire è la relazione stessa con l'altro. Parlare di tempo in un soggetto solo, parlare di una durata puramente individuale, ci sembra impossibile»<sup>35</sup>. E ancora, ci si permetta un cenno a quello che Jean Luc Nancy ha chiamato la «comunità inoperosa» per questo concetto di folla come *reductio ad unum*, come dice Sereni, anzi *ad unam* (p. 70), temi rilanciati in anni più recenti, interrogandosi, come fa Nancy, sul senso tutto nuovo della questione dell'essere-in-comune come affetto, «o forse la questione dell'affetto come "luogo" dell'in-comune»<sup>36</sup>.

La città di F. è ricostruita e modernissima, ma anche ferma a quel suo passato di orrore. Non solo questo però attira l'io narrante, bensì anche il desiderio di cercarvi qualcosa di «non avuto». Si veda lo scritto di quel periodo *Dovuto a Montale* del 1982: «Il senso di una vicenda interrotta mi accompagnò per anni, fu la causa taciuta di certi guasti che si produssero in me. Un istinto incorreggibile mi indusse a riprodurre momenti, a reimmettermi in situazioni trascorse al fine di dar loro un seguito, sentirmi vivo rifugiandomi in quello dal buio della lontananza e della guerra»<sup>37</sup>. È questa l'inesausta ricerca, dunque, come sempre in Sereni, legata al Tempo e alla sua durata, p. 72: «un fruscio di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori [...] Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare saltuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato».

b) *Il NULLA e il PALPITO CONTRARIO*

Un ultimo breve contrappunto di genere chiude il testo: il quadro enigmatico, stile David Hockney, della terrazza dell'albergo deserta nella luce autunnale, con i garofani bianchi o vermigli in coppie, che «rivelano quanto può essere freddo e fiammante, dunque spettrale, un garofano» (p. 73)<sup>38</sup>.

Ci permettiamo di commentare questa apparizione fantasmatica conclusiva con uno scritto del 1982 dello stesso Sereni per i 70 anni di Caproni, non compreso nella raccolta delle sue prose. Il genere di verità che si scopre nella poesia di Caproni, disse in quel convegno a Genova Sereni, «è a prima vista di ordine negativo, è la verità della inesistenza, ma si rivela con una faccia ambigua o piuttosto con una doppia faccia [...] e vede regolarmente intervenire nell'accertamento dell'inesistenza un palpito contrario, un moto impercettibile risalire dal fondo di tanto vuoto»<sup>39</sup>.

E concludiamo così proprio su quei «sussulti» che «un Agostino laico»

rimproverava alla scrittura del narratore del *Sabato tedesco*: «Questo andirivieni tra vuoto accertato e sussulti di illusioni è la vita, è l'esistenza, e ne costituisce il ritmo e il diagramma: si misura col nulla e nello stesso tempo dà al nulla una faccia e una voce che lo contraddice. Non si sarebbe detto tutto che non si riconoscesse che proprio ciò che appare dichiarazione di fallimento continuamente ribadito ha espresso da sé una materia spettrale, una specialissima energia. ... In una parola: un'esistenza ulteriore nasce dall'inesistenza, sicché, più che di crisi o di perdita di identità, nonché di recupero, è da parlare di metamorfosi in cui risulta spesso decisivo lo scatto, verbale prima che mentale, di una particolare ironia: nel momento in cui ne accettiamo l'appartenenza al passato e dunque la vacuità, il non-essere-stati-, il non essere, è allora che i residui del nostro passato assumono diritto di resistenza e rilievo fantastico, facendo corpo col nostro presente».

Il vuoto: ma con una persistenza e promessa, come vide Zanzotto<sup>40</sup>, una promessa che sta al fondo e talvolta traluce ed è prodotta dai meandri della mancanza e dell'insensatezza. Questa è la zona in cui “come nutrita dal nulla, può pulsare la stella variabile della poesia”.

#### NOTE

<sup>1</sup> M. Kundera, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1986. L'edizione del *Sabato tedesco* dal Saggiatore, coll. «Le Silerchie», Milano, luglio 1980, raccoglie i due racconti, *L'opzione* uscito da Scheiwiller nel 1964 (e su «Questo ed altro», 8, 1964 senza epigrafe); nonché l'inedito *Il sabato tedesco*, con Nota introduttiva siglata F (ranco) B. (rioschi). A fare da 'cerniera' fra i due testi, l'edito e l'inedito, secondo tale Nota, è la poesia *La pietà ingiusta*, da *Gli strumenti umani*. Una seconda edizione è uscita da Aragno, Torino 2008, intr. L. Neri: da questa citiamo.

<sup>2</sup> V. Sereni, *Il nostro debito verso Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale (Milano-Genova, 12-15 settembre 1982), Milano, Librex, 1983, pp. 37-39. Poi in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura Giulia Raboni, intr. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 144-49, a p. 146.

<sup>3</sup> V. Sereni, *Per Banfi*, Appendice prima a F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e pensiero, 2001, pp. 213-26, a p. 214. Poi in G. Cordibella, *Di fronte al romanzo*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 121-35.

<sup>4</sup> Cfr. per questo l'*Apparato critico* in V. Sereni, *Poesie*, Edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 267-888, a pp. 653-55. Citiamo qui le due edizioni con *Stella variabile 1* e *Stella variabile 2*.

<sup>5</sup> V. Sereni, *Giorgio Seferis*, in Id., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, p. 122.

<sup>6</sup> V. Sereni, *Sergio Solmi, poeta*, in «Appendice seconda», a D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni* cit., pp. 227-47, a p. 227.

<sup>7</sup> Cfr. V. Sereni, *La musica del deserto*, in Id., *Lecture preliminari* cit., p. 68: «(Williams) per rendersi conto pienamente (di qualcosa che lo aveva colpito) ha impiegato il tempo e lo spazio di questa lunga poesia [...] ha portato all'interno di ogni poesia ogni possibile operazione preliminare, ogni dato spaziale e temporale di origine e ne ha fatto oggetto di un continuo contrappunto, di una antitesi continua ...».

<sup>8</sup> Sereni, *Lecture preliminari* cit., pp. 137-38.

<sup>9</sup> Vedi anche la sua tacita predilezione per Nicolas de Stael, manifesta secondo Jonathan Sisco (Sereni, *de Stael e il linguaggio del fatto pittorico*, “il verri” 22, maggio 2003, pp. 91-111) nella

copertina, con la splendida *Spiaggia* di de Stael dell'Oscar Mondadori del 1973, V. Sereni, *Opere scelte (1935-65)* con la lungimirante prefazione di Lanfranco Caretti.

<sup>10</sup> Cfr. S. Cipriani, *Il «libro» della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, SEF, 2002; M.A. Grignani, *Le sponde della prosa di Sereni*, in Ead., *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 9-51; R. Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, *passim*; R. Nisticò, *Nostalgia di presenza. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, cap. IV, in Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit.

<sup>11</sup> V. Sereni, *Appunti del traduttore*, in R. Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di V. Sereni, con un saggio di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1974 e 2002 da cui si cita, pp. 213-29, a p. 225.

<sup>12</sup> V. Sereni, *Pascoli e Leopardi*, "Il Verri", 1, 1958, pp. 7-12, poi in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, intr. G. Raboni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 48-55. Cfr. su questo G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici», n.s., II, 3, settembre 1987, pp. 391-408 alle pp. 400-01, a proposito di un furto sereniano a Leopardi nelle sue traduzioni da Apollinaire: il lemma «lontanando».

<sup>13</sup> V. Sereni, *Arie del '53-'55*, in Id., *Gli immediati dintorni*, ora in Id., *La tentazione della prosa* cit., pp. 37-43, a p. 42.

<sup>14</sup> Otto delle dieci poesie di Apollinaire pubblicate ne *Il musicante di Saint Merry*, Torino, Einaudi, 1981 e 2001 con pref. di P.V. Mengaldo, uscirono nell'*Almanacco dello Specchio* del 1979 (Mondadori), mentre *Le musicien de Saint Merry* esce in quel volume. Alcune traduzioni da *Alcools*, più *Zone* tradotta da Raboni, usciranno nel 1981 nella collana «I paralleli» diretta da Giovanni Giudici del Saggiatore, a cura di S. Zoppi. Su queste traduzioni cfr. G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire* cit.

<sup>15</sup> Cfr. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 55.

<sup>16</sup> Cfr. il bel saggio di Luisa Previtiera, *La trasposizione creatrice in Sereni*, in *Quattro studi sul tradurre*, a cura G. Lonardi, Verona, «Secondo quaderno veronese di filologia lingua e letteratura italiana», 1983, pp. 81-104; P.V. Mengaldo, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 175-94; G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Otto/Novecento», XI, 5-6, settembre-dicembre 1987, pp. 29-42 e S. Zoico, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, «Studi novecenteschi», XXII, 49, giugno 1995, pp. 85-108.

<sup>17</sup> V. Sereni, *La stagione violenta*, in Id., *Letture preliminari* cit., pp. 91-96. Previtiera, in *La trasposizione creatrice* cit., p. 85, mette in evidenza l'apprezzamento di Sereni per le poesie apollinairiane in quanto «non hanno mai come mira o culmine l'assoluto della parola», ma corrono, scrive Sereni, «verso una foce provvisoria o una pluralità di foci riproposte da una poesia all'altra». Una modalità amata con grande consapevolezza letteraria e filosofica, come l'adesione edonistica alla propria epoca, la *belle époque*, l'avventura bellica, l'amore, il viaggio «la città rutilante e notturna», accomunate «nel flusso di associazioni spontanee che le accomuna».

<sup>18</sup> E. Paci, *Diario fenomenologico*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 73. Il tema delle vite non vissute torna attuale con il libro di Adam Phillips, *Missing out. In Praise of the Unlived Life*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2013.

<sup>19</sup> Cfr. ancora Paci, *Diario* cit., p. 35: «Quante volte le occasioni della nostra vita non sono perdute. Sono prigioniere. Del caso, di una parola, del numero di un telefono, del ritardo di un treno. Prigioniere di un incantesimo come le anime del mito celtico di ci parla Proust ...».

<sup>20</sup> Vedi *Il tempo provvisorio* (nella prima sezione *Uno sguardo di rimando* di SU) il v. 4 «delle mura smozzicate delle case dissestate», che rimanda alla traduzione del 1980 de *Il musicante di Saint Merry*, vv. 86-87: «Senza rimpianto per le cose lasciate / Le cose abbandonate ...», come nota Lucchini, *Le interferenze* cit., p. 413.

<sup>21</sup> V. Sereni, *Il musicante di Saint Merry*, intr. di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi 2001, p. 17, da *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955.

<sup>22</sup> S. Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Torino, Einaudi, 1974, p. 33.

<sup>23</sup> Sereni, *Appunti del traduttore*, in Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie* cit., p. 225.

<sup>24</sup> Cfr. A. Rimbaud, *Poésies, Un saison en enfer, Illuminations*, Préface de R. Char, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>25</sup> Mi permetto di rinviare al mio saggio *Sereni e Lugano. Una poesia e una prosa*, in «Lettere italiane», LXIII, 1, 2011, pp. 69-88.

<sup>26</sup> V. Sereni, *Rimbaud a Lugano*, «la Scuola», XLVII, 2, febbraio 1950, pp. 24-25, poi in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura* cit., pp. 24-27.

<sup>27</sup> V. Sereni, *Un omaggio a Rimbaud*, in Id., *La tentazione della prosa* cit., pp. 44-46.

<sup>28</sup> V. Sereni, *Il lavoro del poeta*, «Poetiche», 3, 1999, pp. 331-51.

<sup>29</sup> Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, Introduzione e trad. di J. Risset, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>30</sup> S. Solmi, *La salute di Montaigne*, in Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1966, pp. IX-XXXIII, a p. X.

<sup>31</sup> Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 98.

<sup>32</sup> Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 132.

<sup>33</sup> Cfr. su questa F. Bandini, *Divagazioni intorno a «La malattia dell'olmo»*, in *Una futile passione*, Atti del Convegno su Vittorio Sereni, Brescia, Grafo, 2007, pp. 87-97; e L. Barile, *Per una poetica della luce. Bocca di Magra e Un posto di vacanza*, in Ead., *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 103-28, a p. 110.

<sup>34</sup> In *Poèmes en archipel. Anthologie de textes de René Char*, Choix et présentation par Marie-Claude Char, Marie-Francoise Delecroix, Romain Lancrey-Javal et Paul Veyne, Paris, Gallimard, 2007, p. 338. La traduzione di Sereni è in Char, *Ritorno Sopramonte* cit., p. 49.

<sup>35</sup> E. Levinas, *Il Tempo e l'Altro*, Genova, il melangolo, 1997, p. 46.

<sup>36</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. di A. Moscati, Napoli, Ed. Cronopio, 1995, p. 11.

<sup>37</sup> V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in Id., *La tentazione della prosa* cit., pp. 144-49, e cfr. l'ultimo capitolo di Cipriani, *Il «libro» della prosa* cit..

<sup>38</sup> A. Di Bernardi, *Gli specchi multipli di Vittorio Sereni. PV e la crisi degli anni sessanta*, Palermo, Flaccovio, 1968, e dopo di lui Cipriani, *Il «libro» della prosa* cit., p. 216, vedono questo explicit in una luce rimbaudiana, ricordando come questi amasse i fiori e in particolare gigli e garofani bianchi accoppiati con l'amaranto.

<sup>39</sup> V. Sereni, *Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, ed. S. Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 267-70, a p. 269.

<sup>40</sup> A. Zanzotto, *Per Vittorio Sereni (1991)*, in Id., *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 50-53, a p. 52.