Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 70 (2023)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Co-creare : forme della collaborazione letteraria e interartistica

Artikel: "Due letture"? : Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni

Autor: Trissino, Luca

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1046660

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

«Due letture»? Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni

Luca Trissino
Università della Svizzera italiana
Orcid: 0000-0003-4665-4504

Riassunto: Due autori stilisticamente e ideologicamente divergenti, che avevano già pubblicato in autonomia due *plaquette* di versioni da Williams, collaborano alla traduzione delle sue *Poesie*, dando vita ad un volume unico. Nella prima parte l'articolo ricostruisce, servendosi degli scambi epistolari, le dinamiche del processo editoriale, segnate da due modi di concepire le finalità e l'architettura interna del libro. Nella seconda riflette su alcuni aspetti linguistico-stilistici delle pratiche traduttive, a partire da un confronto delle due versioni di *The Widow's Lament in Springtime*.

Parole chiave: Cristina Campo, Vittorio Sereni, William Carlos Williams, Einaudi, traduzione.

Abstract: Cristina Campo and Vittorio Sereni, two stylistically and ideologically divergent authors who had already independently published two *plaquettes* of Williams' versions, collaborated on the translation of the *Poems*, resulting in a single volume. The first part of this article reconstructs the dynamics of the editorial process, marked by two different ways of conceiving the aims and internal structure of the book, using the epistolary exchanges between the authors. In the second part, the contribution reflects on several salient linguistic and stylistic characteristics of Campo's and Sereni's translation practices, starting with the two versions of *The Widow's Lament in Springtime*.

Keywords: Cristina Campo, Vittorio Sereni, William Carlos Williams, Einaudi, translation.

Finito di stampare il 12 settembre 1961, il volume einaudiano *Poesie, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni* (d'ora in poi *E*), riedito il 17 giugno 1967 (d'ora in poi *E2*), offre al pubblico italiano la prima antologia organica della poesia di Willliam Carlos Williams, «*a triumph*»[1] tutt'altro che pacifico, scaturito da un «labirinto di difficoltà»[2]. È infatti l'esito di un'annosa e complessa vicenda editoriale, marchiato a fuoco da una collaborazione inaspettata, da parte di due autori tanto lontani sul piano sia stilistico sia ideologico, quasi agli antipodi, però complici nell'aver «smontato e ricomposto con attenta sensibilità i preziosi ingranaggi verbali» (Montale 1996: 2425) degli ipotesti.

1 Campo a Florence Herman Williams, 25 ottobre 1961, in Williams-Campo-Scheiwiller (2001: 76).
2 *AS2*, Campo a Sereni, 2 giugno [1961]. Cfr. *infra*, nota 4.

DOI 10.22015/V.RSLR/70.2.5 *Versants 70:2, fascicolo italiano, 2023, pp. 59-79.*

L'operazione insolita si distanzia dal *mainstream* editoriale degli anni Cinquanta-Sessanta, che dirama la lirica americana servendosi pressoché di un unico curatore[3]. Le ragioni di questa edizione a statuto speciale, emerse dallo scrutinio dei carteggi intercorsi tra i poeti e la casa editrice, sono anzitutto tre: entrambi avevano già pubblicato autonomamente alcune versioni da Williams; Sereni avvertì l'esigenza di associarsi un collaboratore, che pure Bazlen identificò in Campo; i diritti per la traduzione vennero concessi a Einaudi, anche grazie alla mediazione di Campo con l'autore. Affrontiamole una ad una.

Per rilevare la temperatura della compartecipazione editoriale e traduttiva ho consultato all'incirca duecento lettere, in massima parte tra i due traduttori, e tra questi e la casa editrice (nelle persone di Luciano Foà, Renato Solmi, Guido Davico Bonino, Paolo Fossati, Giulio Bollati, Roberto Bazlen), conservate presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino[4], il Fondo Giulio Einaudi editore[5], in deposito all'Archivio di Stato di Torino, e il Fondo Cristina Campo della Biblioteca Universitaria di Bologna. Le lettere sono ancora inedite anche se studiate.[6] Mi sono servito anche dei dialoghi epistolari intrattenuti da Williams, Campo e Scheiwiller, già pubblicati (Williams-Campo-Scheiwiller 2001, d'ora in poi *F2*).

L'incontro di Sereni con il poeta americano risale ai primissimi anni Cinquanta, se in una lettera a Bertolucci del 13 dicembre 1951 dichiara: «Per mio conto ho tradotto una quindicina di poesie da William Carlos Williams per non so che edizione di lusso di Cardazzo». L'esercizio, nato «come un fatto pratico», lo «ha poi abbastanza preso e dato gusto a lavori di questo tipo: una specie di ritorno di confidenza» (Bertolucci-Sereni 1994: 192-193). Alla base dell'attività, «determinata più dall'emotività che dal gusto» – come Sereni afferma, in merito alla pratica traduttiva in generale, nella premessa al

3 A titolo esemplificativo: *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, introduzione, versione e note di C. Izzo, Parma, Guanda, 1949; *Lirici americani*, a cura di A. Rizzardi, Caltanissetta-Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1955; *Poeti americani da E.A. Robinson a W.S. Merwin (1900-1956)*, a cura di R. Sanesi, Milano, Feltrinelli, 1958. Lo stesso vale per la poesia britannica e irlandese, tutti a cura di R. Sanesi: *Poeti inglesi del '900,* Milano, Bompiani, 1960; *Poesie di T.S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1961; *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Parma, Guanda, 1961; W.B. Yeats, *Poesie*, Milano, Lerici, 1961.

4 D'ora in poi *AS*: *Traduzioni*, *Fascicolo Williams*, b. 18 fasc. 50 (*AS1*); *Lettere a Vittorio Sereni - Campo, Cristina*, b. 24 fasc. 7 (*AS2*). Ringrazio Giovanna Sereni e Tiziana Zanetti per la cortese e affettuosa disponibilità, così come le eredi di Cristina Campo per aver autorizzato la pubblicazione degli stralci di lettere inedite.

5 D'ora in poi *AE*: *Segreteria editoriale*, *Corrispondenza (1931-1996)*, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996)*, cart. 35 fasc. 551, *Campo Cristina* (*AE1*); cart. 194 fasc. 2792, *Sereni Vittorio* (*AE2)*; cart. 17 fasc. 231, *Bazlen Roberto* (*AE3*). Ringrazio Walter Barberis, Luisa Gentile e i funzionari dell'Archivio di Stato di Torino per la cordiale professionalità.

6 Pertile (2007); Pesatori (2014); Sica (2014); Francucci (2018). Si segnala inoltre Di Nino (2023), pubblicato quando il presente contributo era in corso di stampa.

Musicante –, vi è l'invito da parte dell'autore della *Poetica americana* (Anceschi 1953), esplicitato nella citata introduzione: «Debbo [...] a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W. C. Williams per un'edizione speciale che doveva essere illustrata da Marino Marini e che poi non si fece» (Sereni 1981: VI-IX). Il primo prodotto autonomo di questo incontro con il confratello statunitense vede la luce nel novembre 1957, in una «collezioncina fantasma»[7] presso le Edizioni del Triangolo (d'ora in poi *T*), dove compaiono cinque versioni, precedute da qualche uscita nelle antologie di Anceschi e Antonielli del '53 e di Scheiwiller del '56, e poi seguite da quattro traduzioni in quella curata da Bertolucci nel '58.

Nello stesso torno d'anni, Cristina Campo, *nom de plume* di Vittoria Guerrini, si appresta a tradurre il poeta conosciuto a Manziana nell'estate del 1957, fin da subito paragonato ad «un cinese antico» (Campo 1999: 73). Qualche mese dopo, riferendosi ai lavori in corso per la crestomazia *Il fiore è il nostro segno* (d'ora in poi *F*), segnala a Scheiwiller che soltanto «17 poesie [...] hanno già una qualche fisionomia» (*F2*: 16). Più avanti ci terrà a precisare che la sua è «la prima antologia italiana di W.» (*F2*: 33).

Sia Sereni sia Campo lavorano alle versioni da Williams contemporaneamente a quelle da altri autori, in una fase di «silenzio creativo»[8], nel cuore del «processo di proliferazione interiore»: come accade spesso, la traduzione si configura come un «angolo utile» (Sereni 2013: 627-628), che consente perfino di superare il «profondo disgusto delle parole»[9].

Il 16 luglio 1954 Bobi Bazlen, consulente lungimirante, suggerisce a Luciano Foà un'edizione bilingue, tradotta da Sereni[10], dell'ultima raccolta di Williams, *The Desert Music*, ma la casa editrice non aveva esitato a tesaurizzare fin dall'inizio la qualità delle prime versioni, infatti il progetto editoriale di «un W.C. Williams fatto da Sereni» era già in cantiere e affidato all'intermediazione di Renato Solmi[11]. Il proposito originario si limitava chiaramente al poeta lombardo, che verso la fine del '55 scrive all'amico René di aver tradotto «una ventina di cose circa», e ciò comportava l'essere «ancora lontani dall'organicità [...] indispensabile»[12] al volume, anche a causa del difficile reperimento dei testi.

7 *AS1*, Sereni a Campo, 24 marzo 1960, f. 2a.

8 È il titolo di una prosa di Sereni vergata significativamente nel quaderno *C* (dove troviamo alcune traduzioni da Williams, appunti di letture, la «Postilla a *Gli Squali*»), poi edita in Sereni (1998: 67-70), ora in Sereni (2013: 625-628). La formula viene ripresa dall'autore in Sereni (1998: 110), ora in Sereni (2013: 670).

9 *F2*: 24, Campo a Williams, 12 marzo 1958 («I was thoroughly disgusted with words before I started. I had been far from anything written for months»).

10 *AE3*, f. 133.

11 *AE3*, Foà a Bazlen, 2 agosto 1954, f. 135.

12 *AE2*, Sereni a Solmi, 26 dicembre 1955, f. 10.

Non vi è poi traccia di ulteriori scambi, che riprendono solo due anni dopo, prima con la richiesta, da parte della casa editrice, dei titoli scelti, così da poter procedere alla stipula del contratto, e poi con Sereni che presenta le proprie scuse: si tratta di «una questione che per mia colpa è andata troppo in lungo». E continua:

> A suo tempo Renato Solmi, saputo che avevo tradotto un certo numero di poesie di W.C. Williams, mi persuase a prolungare lo sforzo e a raccogliere in un volume per Einaudi i risultati di questo lavoro. Ma io sono fermo da allora, pur essendo intenzionato a riprenderlo e a completarlo, se non altro perché lo trovo un utile esercizio ad altri fini. Ma debbo fare i conti col tempo veramente troppo scarso e... col disordine delle operazioni giornaliere [...]. Fino a quando non avrò terminato il lavoro, chissà quando, è inutile dare un elenco. Oggi, tra lunghe e brevi, ho dalle venti alle trenta poesie di W.C.W. da me tradotte[13].

Così prospetta qualche soluzione: offrire la «possibilità ad altri», «specialisti di queste cose come Cambon, Rizzardi, Sanesi», oppure «associar[s]ene uno (Cambon) per dare un volume più nutrito». Di fronte ad una «collaborazione così dubbia o, almeno, problematica» presentata da Sereni, Bollati non perde tempo nel farsi portavoce dell'editore, comunicandogli: «teniamo molto al tuo libro» e «non desideriamo neppure che tu ti associ un collaboratore»[14]. Nero su bianco, rassicurandolo in merito alle tempistiche e concedendogli libertà d'azione, le intenzioni sono chiare.

La questione si riapre nel 1959, quando Bobi Bazlen, nel ritenere inadeguata la pubblicazione dell'epistolario di Williams, essendo ancora troppo poco conosciuto in Italia, incalza come prioritaria quella di una «scelta – un po' vasta – delle poesie, per i "poeti tradotti con testo a fronte"», che sarà proprio la collana nella quale si collocherà *E*. Non a caso puntualizza: «Le trad. della Vittoria Guerrini nel volumetto di Scheiwiller sono fatte benissimo, idem quelle di Sereni; forse ve ne farebbero altre»[15].

La sospirata collaborazione trova conferma nell'identica e contemporanea volontà di Sereni, *ipso facto* ratificata dalla casa editrice: «L'idea di Sereni (che ho visto qualche giorno fa a Milano) sarebbe di mettere insieme in un volume le sue versioni con quell[e] della Guerrini che gli sembrano molto buone»[16]. Lo stesso giorno in cui Foà esprime a Bazlen questa intenzione, il destinatario comunica al mittente di avere «forse (forse!) un'idea per organizzarvi una traduzione delle poesie»[17]. Sarà la medesima idea già

13 *AE2*, Sereni a Bollati, 8 dicembre 1957, f. 16. Così le successive.
14 *AE2*, Bollati a Sereni, 16 dicembre 1957, f. 17.
15 *AE3*, Bazlen a Foà, 9 aprile 1959, f. 305.
16 *AE3*, Foà a Bazlen, 14 aprile 1959, f. 307.
17 *AE3*, Bazlen a Foà, 14 aprile 1959, f. 308.

in precedenza prospettata, dal momento che non mancherà, qualche mese dopo, di promuovere l'amica come «bravissima, e pignolissima», autrice di versioni da Williams «perfette – tra le pochissime belle traduzioni poetiche italiane»[18]. Troviamo inoltre una lettera di Guerrini indirizzata a Bobi nel fascicolo di Campo, glossata da Foà, dove l'autrice appunta a penna di aver «accennato, vagamente, alla possibilità di un nuovo libro»[19] in testa a una copia dell'epistola che Williams le aveva inviato. In più, in una lettera a Guerrini del novembre '59, è Foà stesso a riconoscere la mediazione di Bazlen[20] e a chiederle di comunicare a Williams l'intenzione della Einaudi insieme alla preghiera di appoggiare la richiesta dei diritti.

Campo scrive all'amico americano, e poi avverte Einaudi che anche Feltrinelli è in trattativa e Guanda si è informato sui diritti, non senza sottolineare che l'interesse in Italia per Williams «è cominciato con la pubblicazione del [suo] libretto»[21] presso Scheiwiller, peraltro attore con un ruolo importante nel caso Pound, dunque da lasciare in pace. Nasce l'«affare Williams»[22]: Feltrinelli riceve il via dall'agenzia Coen e acquista i diritti per un volume di traduzioni curato da Rizzardi, che avanza a Sereni la proposta di pubblicargli le versioni, ma lui si dichiara «moralmente impegnato con Einaudi»[23]. Diviene risolutivo l'intervento di Cristina Campo, direttamente con l'autore[24]: «Williams tiene a che sia Lei la traduttrice»[25]. Il poeta americano, che «era pieno di speranza» e aveva «assicurato tutto il suo appoggio nella gara con Feltrinelli»[26], riesce nell'intento. E anche Scheiwiller «è dispostissimo ad autorizzare [Einaudi] a ristampare» la versione di Campo, «ma non Feltrinelli»[27]. Così il 24 marzo 1960 Sereni può finalmente comunicare alla collaboratrice di avere la «certezza che da Einaudi usciranno in volume unico» le loro traduzioni e di esserne «molto lieto»[28].

Siglato l'accordo, l'*iter* editoriale incontra altre complicazioni, che riguardano soprattutto la firma dell'introduzione e l'ordinamento interno. La negoziazione palesa non solo la genealogia delle valutazioni private, con-

18 *AE3*, Bazlen a Foà, 16 dicembre 1959, f. 379.
19 *AE1*, Campo a Bazlen, 9 ottobre [1959], f. 5.
20 *AE1*, Foà a Campo, 13 novembre 1959, f. 6: «l'amico Bazlen mi fece sapere tempo fa che Lei sarebbe disposta a pubblicare un gruppo di Sue versioni di poesie di William Carlos Williams in un volume della nostra collana di "Poeti tradotti con testo a fronte" in cui apparirebbero anche delle versioni di Vittorio Sereni».
21 *AE1*, Campo a Foà, 11 dicembre 1959, f. 19.
22 *AE2*, Sereni a Foà, 21 gennaio 1960, f. 20.
23 *AS1*, Sereni a Campo, 24 marzo 1960, f. 2a.
24 *AE2*, Foà a Sereni, 8 gennaio 1960, f. 19: «La posizione non è ancora perduta, perché la Guerrini sta tentando di far intervenire Williams nella questione».
25 *AE1*, Foà a Campo, 15 dicembre 1959, f. 20.
26 *AE1*, Campo a Foà, 18 gennaio 1960, f. 22.
27 *AE1*, Foà a Campo, 16 marzo 1960, f. 24.
28 *AS1*, Sereni a Campo, 24 marzo 1960, f. 2a.

dizionata dalla discordanza delle soggettività autoriali, ma anche le discrepanze ideologiche ad ampio spettro, che si palesano in due modi d'intendere il valore culturale del prodotto.

La collana prevede un saggio introduttivo piuttosto ampio, che fin dalle prime battute Sereni «dichiara di non essere in grado di fare», «non conoscendo a fondo l'opera di Williams»[29]. Foà rivolge allora l'invito a Guerrini, ma anche lei non nasconde di essere «molto perplessa»[30] e, ritenendo che «gli 'specialisti' italiani non hanno diritto di parlare di Williams, dato il modo come lo hanno fatto finora», propone un «americano». E aggiunge una chiara definizione della genesi bipartita dell'antologia, nata da «colloqui 'privati' fra l'autore e i traduttori», per sostenere l'opportunità di riprodurre le due premesse originali. La discussione, in stallo durante i mesi dell'*affaire*, riprende non appena quest'ultimo viene sciolto, nel marzo del '60. L'*understatement* sereniano, che lo porta a ritenersi «né uno specialista di Williams né un anglista», determina anche la rinuncia a scrivere l'introduzione di un volume destinato ad essere «per due terzi suo, e per un terzo mio»[31].

Campo insiste sull'accostamento giustappositivo delle due raccolte primigenie, «così com'erano», la «cosa più fresca e la più naturale visto che entrambi i libri erano nati come "privati colloqui"»[32], ribadendo la formula ma lasciando il giudizio definitivo a Sereni, il quale suggerisce un'introduzione «dotta»[33], a firma di Agostino Lombardo o Sergio Solmi. Il secondo nome, «idea eccellente», viene approvato anche da Campo, che rifiuta fermamente uno scritto di «specialisti del genere Lombardo», perché desidera un «libro fresco, personale, parziale se vuole – ma non arido e dotto ed "esauriente"», e traligna proponendo piuttosto uno scritto di Pound o un autoritratto dell'autore, restando ferma sulla necessità di «due brevissimi corsivi nostri»[34].

L'ipotesi di affidare la prefazione a Solmi è sostenuta pure da Foà, però con la consapevolezza, anche sereniana, che sarebbe stato arduo ottenerla: l'editore incalza Sereni a scrivere la premessa[35], ma il luinese rilancia il nome del sodale. Mentre Bazlen, contrario alla prefazione «dotta», che gli sembra «molto anti W.C.W.», così come a quella di Pound, suggerisce una nota di Guerrini, che «risolverebbe con tatto», oppure la pubblicazione in

29 *AE1*, Foà a Campo, 13 novembre 1959, f. 7.
30 *AE1*, Campo a Foà, 18 novembre 1959, f. 8.
31 *AS1*, Sereni a Campo, 24 marzo 1960, f. 2a.
32 *AS1*, Campo a Sereni, 29 marzo 1960, f. 3a.
33 *AS1*, Sereni a Campo, 1 aprile 1960, f. 4.
34 *AS1*, Campo a Sereni, 5 aprile 1960, f. 10. Contenuti del tutto simili in *AE1*, Campo a Foà, 9 aprile 1960, f. 27.
35 *AE2*, Foà a Sereni, 13 aprile 1960, f. 27.

appendice di un piccolo gruppo di lettere dell'autore sull'*ars poetica*, in grado di conferire al volume uno «sfondo molto più fresco»[36].

Guerrini, forte del fatto che «Williams non vorrebbe rinunciare alla piccola introduzione»[37] di *F*, e che una premessa specialistica guasterebbe «un libro come questo»[38], ribadisce l'esigenza delle due prefazioni e propone di stringere il titolo collettivo in «*Due letture*»[39], che sarà quello definitivo. Entrambi rielaboreranno corsivi già pubblicati, Campo l'introduzione di *F*, Sereni *Una proposta di lettura*, che precedeva la sua *The Desert Music* edita su «aut aut» pochi mesi prima (Sereni 1961).

In parallelo al problema del saggio introduttivo, affiora prepotentemente la divergenza in merito alla struttura da conferire al libro. Se Campo si batte per un dittico del tutto speculare, che riveli il confronto tra due profili e due stili, Sereni opta per un encausto il più possibile diluito ed equilibrato, funzionale al mascheramento dell'occasionalità, con l'obiettivo di miniare un ritratto in piedi di Williams.

Il direttore letterario della Mondadori, che ha esperienza nella gestione dei processi editoriali, sente prontamente il bisogno che «uno che se n'intenda davvero dal punto di vista critico e filologico desse una guardata generale e facesse le sue osservazioni»[40]. Il dubbio che lo attanaglia riguarda le scelte nel complesso «troppo soggettive». Se, rispetto a lui, la collaboratrice si è tenuta «più stretta [...] al tono e al peso delle parole» dell'originale, Sereni ammette di aver prodotto una «cosa più [sua]», per poi tuttavia rilevare come «tutto sommato anche la Campo [avesse] fatto un lavoro personale, persino privato»: «facciamo che sia più bene che male per entrambi». Il *punctum dolens* di Sereni è offrire un'immagine organica della figura di Williams, e su questo concentra la sua intransigenza.

Per favorire la realizzazione di un quadro il più possibile completo, propone di fondere le versioni in base alla successione diacronica, secondo l'ordine di pubblicazione nei vari volumi americani[41]. Ma Campo mantiene una postura – editoriale, sintomo di quella autoriale – inversa, esattamente all'opposto, che vuole esibire il «carattere quasi privato» (*F2*: 81) dei connotati formali e non, vedendo il libro come «2 gruppi di liriche separati», sostanzialmente «*due* libri»[42]. Anche facendosi forza dell'opinione di Scheiwiller, che cederebbe «la sua raccolta purché resti *inalterata e unita*»,

36 *AE3*, Bazlen a Foà, 1 maggio 1960, f. 510.
37 *AE1*, Campo a Foà, 10 maggio 1960, f. 30.
38 *AS2*, Campo a Sereni, 26 maggio 1960.
39 *AS2*, Campo a Sereni, sabato, s.d. [giugno-luglio 1961]. Il corsivo traspone la sottolineatura nell'originale, anche nelle citazioni successive.
40 *AE2*, Sereni a Foà, 4 aprile 1960, f. 23; *AS1*, f. 5a (bozza). Così per le citazioni nei periodi che seguono.
41 *AS1*, Sereni a Campo, 5 aprile 1960, f. 9.
42 *AS2*, Campo a Sereni, s.d.

le due *plaquette*, che «hanno carattere e scrittura profondamente diversi» dovrebbero rimanere divise, «ed è proprio questo [...] che darebbe al libro novità e vivezza». Propone allora uno schema del volume: 1. Prefazione; 2. Versioni di Vittorio Sereni; 3. Versioni di Cristina Campo; 4. Bibliografia, note ecc[43]. In seguito, preparerà ben tre indici, «tre diverse disposizioni dell'indice»[44].

Sereni, prima ancora di aver sentito Scheiwiller, che tuttavia «non vuole essere tirato in ballo»[45], batte il chiodo con Einaudi in merito alla struttura interna, per non «ingoiare questo autentico rospo»:

> Questo non è il libro del lavoro personale, dell'artigianato poetico di Cristina Campo e di Vittorio Sereni. Questo è il libro con cui l'editore Einaudi presenta al pubblico italiano il poeta americano William Carlos Williams valendosi della mediazione dei due suddetti. Capisco e in parte apprezzo l'obiezione della mia valorosa "partner" circa la diversità dei criteri e degli stili. Ma il tenere distinti i due lavori significa a mio parere accentuare quel tanto di occasionale, di arbitrario e di soggettivamente motivato che c'è sempre nelle scelte, significa far convergere l'attenzione dei lettori e al tempo stesso suggerire l'idea d'un confronto (e i confronti sono sempre odiosi) tra il modo con cui ha lavorato Sereni e il modo con cui ha lavorato la Campo. [...] Il fatto che si possa avvertire dall'una all'altra poesia un certo salto d'intonazione è, sempre a mio parere, un inconveniente di non molto conto; o almeno del tutto secondario rispetto allo sviluppo della poesia di W.C.W. nel tempo quale risulterebbe seguendo il criterio unitario. Per me questo è un punto fermo, perché tra le altre cose noi dobbiamo dare al lettore una prima possibilità di accostare il poeta preso in considerazione e non è il caso di complicargli la faccenda coi nostri problemi e orgogli di traduttori[46].

Come scrive a Campo, «Williams non è solo le poesie che piacciono a noi e che abbiamo tradotto»: è ben consapevole dei «fatti di portata culturale» implicati, tutt'altro che secondari. Gli appare allora indispensabile «l'assistenza di un filologo e pignolo», che darebbe «una garanzia in più»[47]. Senza questo apporto, è forte il rischio di un libro che «così resterebbe sul piano edonistico di una scelta non guidata da reali ragioni critiche»[48].

La controversia è arroventata e si protrae a lungo. Nonostante Campo si dichiari «ormai [...] d'accordo con la disposizione»[49] desiderata da Sereni, tanto che quest'ultimo avvisa anche l'editore, la partita riprende presto.

43 *AE1*, Campo a Foà, 9 aprile 1960, ff. 27-28.
44 *AS2*, Campo a Sereni, venerdì, s.d. [gennaio-febbraio 1961].
45 *AE2*, Sereni a Foà, 24 aprile 1960, f. 29.
46 *AE2*, Sereni a Foà, 17 aprile 1960, f. 25.
47 *AS1*, Sereni a Campo, 11 aprile 1960, f. 11.
48 *AE2*, Sereni a Foà, s.d., f. 31.
49 *AS2*, Campo a Sereni, 26 gennaio 1961.

Campo riscontra nella disposizione diacronica una mancanza di armonia, prima ipotizzando come eventuale rimedio «un nuovo ordine, più o meno cronologico ma più adatto alla scelta italiana», per poi insistere sulla sua preferenza per una ben distinta ripartizione in due parti, «persuasa che i due gruppi di traduzioni starebbero bene separati», considerato il fatto che ciascuno ha scelto «un profilo diverso del poeta, come le due facce di una medaglia». Ciò – prosegue Campo – «non tradirebbe nulla poiché Williams è *veramente*, per generale ammissione, *un poeta a due facce*, quella per così dire Zen (la classica, cinese) scelta da me, e quella deliberatamente, caparbiamente americana prediletta da Sereni». Questa polarità verrà dichiarata, quasi con le stesse parole, nella premessa definitiva, intravvedendo già un esito sul piano della resa, un doppio linguistico: «Le traduzioni seguono le due diverse direzioni fino in fondo e sono così dissimili che non riesco a vederle mischiate senza pregiudizio dell'autore»[50].

Invece Sereni continua a ritenere che il libro «debba essere compatto e non diviso in un W.C. Williams-Sereni e W.C.W-Campo»[51] e si rivolge a Renato Solmi, che esprime ragioni a favore di entrambe le «soluzioni *estreme*», ma inclinerebbe per la scelta della traduttrice, dato che la «lettura riuscirebbe più continua, meno irregolare e spezzata»[52].

A questo punto il luinese cerca di percorrere la via della mediazione, proponendo «un rispetto delle singole parti – o singoli libri di W.C.W. – equilibrando all'interno di questi il lavoro mio e della Campo, con tutta l'elasticità del caso»[53], al fine di comporre un volume che presenti l'opera di Williams e non le cifre solipsistiche, gli stilemi individuali dei traduttori. Pochi giorni dopo il giudizio è *tranchant*, di fronte a un troppo artificioso «ordinamento *per temi*» redatto dalla collaboratrice, e impone un *aut-aut*, o il suo criterio o quello di Campo: «Decida l'editore. Io, a questo punto, ne ho abbastanza», ma se prevarrà l'ordinamento dell'amica esige che l'editore scriva un'avvertenza all'inizio del volume «in cui si dica che il problema è stato discusso e che alla fine si è deciso di tenere distinti i due lavori perché... – e qui le ragioni non mancheranno (ma è una nota che non vorrei scrivere io)»[54]. La risoluzione del conflitto viene annunciata a Solmi pochi giorni dopo: «Con la Campo siamo arrivati in extremis a un accordo per cui – salvo imprevisti – farà testo la lettera che lei stessa vi scriverà dando l'ordinamento – speriamo – definitivo»[55].

50 *AE1*, Campo a Foà, 4 febbraio 1961, f. 43.
51 *AE2*, Sereni a Solmi, 23 aprile 1961, f. 55.
52 *AE2*, Solmi a Sereni, 27 aprile 1961, f. 57.
53 *AE2*, Sereni a Solmi, 30 aprile 1961, f. 58.
54 *AE2*, Sereni a Solmi, 4 maggio 1961, f. 60.
55 *AE2*, Sereni a Solmi, 8 maggio 1961, f. 61; *AS1*, f. 30.

Il volume includerà 55 versioni, disposte a firme variamente alternate, 25 di Cristina Campo e 30 di Vittorio Sereni, secondo la diacronia dei volumi (*The Collected Earlier Poems*, *The Collected Later Poems*, *Paterson, The Desert Music and Other Poems*, *Pictures from Brueghel*), ma in una configurazione interna riformata, che si propone di offrire un disegno melodico e tematico in accordo con l'evoluzione stilistica di Williams. Al termine di ogni testo, ma non nell'indice, sarà indicato il traduttore con le iniziali[56].

A diverse concezioni dell'identità autoriale e, in senso lato, a diverse bandiere non possono che corrispondere diversi metodi e risultati, la previsione di diverse sfere d'azione. Da un lato la centralità della successione storica (e critica, filologica), unita alla coscienza delle politiche editoriali e dei relativi contraccolpi, dall'altro una certa privatizzazione legata all'affermazione del proprio «spazio vitale»[57] e al culto della creazione artistica.

Il dualismo – ridotto ai minimi termini, se pensiamo alla struttura a lungo congetturata, che l'avrebbe reso costitutivo e ancor più marcato – si nota ad apertura di libro, fin dalle *Due letture* che scorrono su binari paralleli e presentano due Williams, nitidi specchi di due fisionomie, pose e maniere. Da una parte il Williams di Campo, liturgico, idillico e ipostatizzato, è «l'apostolo di una poetica americana per eccellenza – un maestro cinese dell'età classica», «l'archetipo dell'artista più libero nel suo tempo e nel suo spazio, e cioè *dal* suo tempo e *dal* suo spazio» (*E*: 13-14), uno dei «maestri dei misteri gaudiosi della parola» (*E*: 19). Dall'altra il Williams di Sereni, empirico, politonale, texano, si mostra come «*voyant* e *sperimentale* al tempo stesso» (*E*: 26), «un'immagine, plausibile, di poeta del nostro tempo» (*E*: 32), un «artigiano che talvolta arriva ad affacciarsi sulla vertigine, non ci lascia che *prodotti*» e si serve di «materiali da costruzione» (*E*: 31). Tutto sommato, viene tracciato un profilo integrale della ricerca poetica, che va dall'imagismo iniziale a uno sguardo più trasognato, passando attraverso colori locali, *realia* grezzi e sanguigni, e un certo plasticismo linguistico.

Al di là delle dichiarazioni più o meno esplicite, un Giano bifronte si può riscontrare anche nelle scelte e nelle tecniche traduttive. Se le versioni di Campo tendono a esibire un «erbario» selezionato che registra soprattutto le metamorfosi vegetali e il rigoglio, un «diario cosmico» con la sua «tene-

56 Secondo quanto Sereni aveva più volte precisato all'editore: «Circa l'ordinamento delle poesie, siamo perfettamente d'accordo con la Campo: verranno date nell'ordine in cui sono nei volumi di Williams senza distinzione tra le sue e le mie traduzioni. A seguito di ognuna verrà comunque indicato con le iniziali (o con nome e cognome ogni volta) il traduttore» (*AE2*, Sereni a Foà, 2 gennaio 1961, f. 40); «A Roma ho visto la Campo. Siamo d'accordo circa l'opportunità di presentare le poesie nel loro ordine di pubblicazione nei volumi d'origine indicando per ognuna con iniziali l'autore della traduzione: C.C. e V.S.» (*AE2*, Sereni a Foà, s.d. [gennaio-febbraio 1961], f. 46).

57 *AE2*, Sereni a Solmi, 23 aprile 1961, f. 56. In questa lettera Sereni commenta alcune scelte editoriali di Campo.

ra tragedia» (*E*: 13-14), intrisa di attesa e innocenza, dei paesaggi interiori antropomorfici, un'elegia familiare con i suoi riti coniugali, un catalogo di oggetti ed eventi decontaminati, mai imbrattati, geografie cittadine con architetture aerate e decorose, le traduzioni di Sereni fotografano una natura che ripropone pochi variabili elementi, perlopiù inariditi e quasi staccati dal contesto vitale, la miseria patita da ceti sociali ben connotati, una vita domestica fatta di malattia, morte e aspetti esiziali, la tragedia della corruzione e la relativa impotenza, delle città desolate, a notte inoltrata, con strade vuote e anime perse, una messa a fuoco del retro delle case, di anfratti sporchi e angoli bui.

L'immagine binaria focalizza le due tinte primarie del sistema Williams e dei suoi traduttori, la «nostalgia di un equilibrio perduto» e la «resistenza, senza speranza, al male» (Fortini 2003: 548). Esprime diverse dimensioni temporali e mitopoietiche: un'America trascendentale, edenica, potremmo dire precolombiana (e quando non lo è rimane l'impressione di un candore primordiale che si concede una breve pausa), e un'America storica, industriale e ipertrofica, con tutte le sue metonimie porose e una topografia umana che non sempre crede in una redenzione. Chiaramente l'antitesi insistita, finalizzata anche a illuminare una complementarità di fondo, prevede più di qualche sgarro, come ad esempio il *The Locust Tree in Flower* tradotto da Sereni o il *Perpetuum Mobile: The City* di Campo. È proprio nei 360 gradi della poesia di Williams, nel suo «angolo di osservazione d'inconsueta ampiezza», mai preoccupato di fondare una «tematica propria» (*E*: 30-31), che si legittima l'innata dicotomia del volume e la sua strutturazione *mélange*, che in fondo vuole mescolare le carte nel momento in cui avviene la saldatura a stagno.

Sarà allora opportuno indagare gli esiti della collaborazione sul piano linguistico. Dai carteggi, specie nei mesi che precedono l'uscita del volume, emergono da ambo i fronti attestazioni elogiative sulla resa, spesso contestuali alla richiesta reciproca di suggerimenti e correzioni. Ecco il testo e le due versioni di *The Widow's Lament in Springtime*:

Sorrow is my own yard
where the new grass
flames as it has flamed
often before but not
5 with the cold fire
that closes round me this year.
Thirtyfive years
I lived with my husband.
The plumtree is white today
10 with masses of flowers.
Masses of flowers

load the cherry branches
and color some bushes
yellow and some red
15 but the grief in my heart
is stronger than they
for though they were my joy
formerly, today I notice them
and turned away forgetting.
20 Today my son told me
that in the meadows,
at the edge of the heavy woods
in the distance, he saw
trees of white flowers.
25 I feel that I would like
to go there
and fall into those flowers
and sink into the marsh near them.

Lamento della vedova in primavera (Sereni)

Cordoglio è questa mia corte
in cui l'erba nuova divampa
non diversa da prima, non fosse
il fuoco che freddo mi chiude
5 quest'anno.
Trentacinque ne ho col mio uomo vissuti.
Bianco è oggi il susino,
gremito di fiori.
Gremito di fiori è il ciliegio
10 e giallo e rosso,
mia gioia d'un tempo,
tingono le siepi.
Più forte è in me la mia pena:
oggi appena li osservo
15 e già con la mente sono altrove.
Oggi mio figlio parlava dei prati,
di fiori bianchi sugli alberi
all'orlo dei boschi profondi.
Sento che vorrei andarmene laggiù
20 per lasciarmi cadere tra quei fiori
e affogare là presso, nella palude.

Lamento della vedova a primavera (Campo)

La pena è il mio recinto.
L'erba nuova fiammeggia
là come ha spesso
fiammeggiato, ma non
5 del fuoco freddo
che quest'anno mi cinge.
Trentacinque anni
vissi con mio marito.
Oggi il susino è bianco
10 di fiori a cumuli
e cumuli di fiori
pesano sui rami del ciliegio,
colorano cespugli
di giallo, altri di rosso.
15 Ma è più forte la pena nel mio cuore:
furono la mia gioia
di un tempo, oggi li noto,
poi mi volto e li scordo.
Oggi mio figlio mi ha detto
20 che per i prati, agli orli
dei grevi boschi,
di lontano ha veduto
bianchi alberi in fiore.
Io sento che vorrei
25 raggiungerli, cadere
in quei fiori, affondare
nella vicina palude.

La versione di Sereni compare in *T* e l'anno prima nella quarta sezione di *Un lungo sonno*, la raccoltina con cui partecipa al Premio Libera Stampa di Lugano, vincendolo. La presenza di quattro traduzioni da Williams in quello che di fatto costituisce il «primo nucleo» (Isella 1995: 477) degli *Strumenti umani* ratifica la rilevanza nevralgica del modello negli sviluppi del libro in proprio. In *E* (e poi in *E2*, da cui si cita il testo) la versione cederà il posto a quella di Campo, già uscita in *F*. I traduttori contrattano i doppioni, e in questo caso la proposta iniziale consiste nella giustapposizione di entrambe le firme, che sarebbe foriera di un risultato «nuovo e piccante»[58]. Siamo all'apice della logica del doppio che verrà poi dissimulata: «questi due blocchi vicini di versioni, così diversi l'uno dall'altro, possono essere anche più stimolanti». Sereni, che inizialmente aveva chiesto a Campo di «rinunziare alle sue»[59], facendone «una questione di quantità e non di qualità»[60], alla fine lascerà questa traduzione all'amica[61].

Lo scarto più evidente si registra nella *dispositio*, sia rispetto all'originale sia tra le due versioni. Si nota subito come Sereni, tentando di riproporre la melodia dell'originale, attraverso una certa fedeltà all'*impriting* melodico, non immanente ma sistemico, non tema di attuare una forzatura della lingua a livello sintattico, al fine di riprodurre ritmi tanto dissimili, la quale però finisce per rendere molto più letterario il sottotono e il prosaico, mentre Campo, più vicina alla semantica e al ritmo dell'ipotesto, si distacca meno dal tono complessivo, dando vita a una trasposizione più letterale, rettilinea e descrittivo-narrativa.

I due metodi, imperniati sul compattamento da un lato e sull'emulazione dall'altro, vengono sviluppati sul piano quantitativo e qualitativo. I 28 versi diventano 27 in Campo e 21 in Sereni, dove la condensazione coinvolge in modo proporzionale le arcate sintattiche. Prendiamo il v. 6, un unico verso-frase segregato sintatticamente, che fonde i due di Williams, per di più in una misura doppia, laddove Campo ricalca l'*ordo* e il lessico con la carta da lucido. È il rallentamento metrico che si avverte nell'originale, legato alla rottura della melodia allitterante, a suggerire la compressione: due toniche soltanto per verso, lancette di un tachimetro fattosi improvvisamente lento e lugubre. Lo stacco avvertito è il corrispettivo dell'amara constatazione appena pronunciata dalla vedova, che si ferma e sospende il dialogo, servendosi dei due momenti sintattici più stringati.

Metro, ritmo e sintassi concorrono nell'innalzare l'insegna luttuosa, ostentata dall'anomala gravità del doppio settenario, che qui fa la sua unica comparsa. A differenza di Williams, Sereni rende umettato lo scarno refer-

58 *AS2*, Campo a Sereni, 19 aprile 1960. Così la successiva.
59 *AS1*, Sereni a Campo, 1 aprile 1960, f. 4.
60 *AS1*, Sereni a Campo, 5 aprile 1960, f. 9.
61 *AE2*, Sereni a Foà, 2 gennaio 1961, f. 40.

to, poetizzandolo: la dislocazione a sinistra evidenzia il centro di interesse, l'interruzione di una lunga durata, e consente la focalizzazione sul primo elemento come nell'originale, ma qui riaffermato dal clitico di ripresa, che evidenzia la frattura temporale rispetto allo stato presente, al «quest'anno» segregato nel versicolo prima da una nuova e mirata inarcatura. In questa resa iconica ci sarà un ricordo del frammentismo ungarettiano, attivo in *Frontiera* (Afribo 2015: 222)?

La pronominalizzazione evita l'epifora e compensa il carico dell'iterazione venuta meno, intensificandone la portata internamente. La marcatezza sintattica, rinvigorita dai modi paracolloquiali, viene poi rilanciata dal participio in chiusa. Insomma, si passa da due versi del tutto piani, una presa d'atto volutamente ordinaria e secca, a una lastra tombale che li compatta, con l'alessandrino come luogo di quella lievitazione lirico-prosastica tipica della discorsività del poeta. Inutile, poi, far notare come «my husband» venga spogliato dello stato civile per prendere la piega soggettivistica e intima di «mio uomo».

Non a caso la costruzione prevede uno scacco al parallelismo sintattico che scandisce gli stacchi periodali nella prima parte del componimento, tutti segnati da un sintagma nominale ridotto al minimo, seguito dal presente «astanziale» (Mengaldo 2022: 52) di un anaforico verbo *essere*, con il soggetto in posizione postverbale e in punta di verso (tranne nell'attacco), dunque con enfasi attributiva e qualificativa. E se troviamo più di un elemento nella prima sezione del v. 9, è per mantenere la struttura a pettine, rimpiazzando il verbo «load» con quello che detta legge, *essere* con la sua «tendenza immobilizzante» (Fortini 2003: 581n), che pilota alcune liriche riuscitissime. L'impalcatura sintattica riconquista e amplifica l'effetto di registrazione in presa diretta del testo di partenza.

Restando in questa zona del testo, notiamo che Sereni anticipa l'aggettivo (v. 7), con riflessi sul piano cromatico, mentre Campo antepone l'avverbio (v. 9), all'uscita del verso in Williams, per rimarcare l'istanza temporale, creando così un'anafora con il v. 19, anche sintattica, dato che segna l'attacco del quarto e del sesto periodo. Sereni posticipa l'anafora, e la ravvicina ai vv. 14 e 16, appena dopo il «Più forte» che chiude l'iterazione sintattica colonnare, creando dunque una cerniera con gli ultimi due periodi, rinsaldati tra loro ritmicamente anche dagli avverbi tronchi («Più», «già», «laggiù», «là»), secondo una strategia cara al Montale traduttore. Entrambi iniziano con l'endecasillabo, che cadenza i rintocchi funerei. L'anadiplosi di Williams ai vv. 10-11 viene riacchiappata da Sereni, mentre Campo opta per una struttura chiastica analogica e moltiplicativa, rafforzata dal "rubato" della rima interna degli sdruccioli *pesano* : *colorano* in avvio, che ripropone l'unica rima dell'originale *branches* : *bushes*, eccettuando quella identica di *flowers*, replicata, che lascia una sillaba "libera".

Sereni, che di solito in queste versioni non disdegna, e anzi predilige, i chiasmi[62], decide di mettere in primo piano l'abbondanza floreale esplicitata dall'iterazione, centrale nel *setting* primaverile della poesia, dov'è funzionale alla dialettica che s'instaura tra l'eccedenza della natura e l'assenza dolorosa generata dalla perdita del marito, secondo i canoni del *dirge*. Per l'*inventio* in ingresso basterà soltanto fare i nomi di Chaucer ed Eliot, per quella in uscita additare alla rilevanza quasi maniacale del motivo nella poesia in proprio sia di Sereni che di Campo.

Tornando alla singolare resa sintetizzante del verso-frase sereniano, l'analisi delle varianti operate da Campo rivela più di qualche tangenza, scaturita – è lecito pensarlo – dalla co-creazione. Vediamo il v. 15, identico in *E* e *E2*, preceduto dal passaggio in *F*:

> Ma il male nel mio cuore
> è più forte:
>
> Ma è più forte la pena nel mio cuore:

e il corrispondente di Sereni:

> Più forte è in me la mia pena:

Già a colpo d'occhio la situazione è molto chiara. Da una traduzione letterale, che ripercorre la stessa linea sintattica, si passa all'obliterazione dell'*enjambement* presente anche nell'originale, per consentire la fusione in unico verso, peraltro il solo endecasillabo, in maniera conforme agli attacchi dei due periodi finali del collega, in un contesto eterometrico, dove prevale il settenario. Proprio in una lettera a Sereni, Campo teme di aver troppo ceduto alla «scansione italiana» nelle prime versioni di *To an Elder Poet* e *To a Solitary Disciple*, inviate all'amico «piene d'interrogativi», senza nascondere che le «venivano sempre fuori i maledetti (?) endecasillabi» e preoccupandosi che ne fossero rimasti molti[63]. A convalidare ulteriormente la vischiosità della fonte, c'è la sostituzione dell'iperonimo morale, allitterante con quel potenzialmente serenianissimo «ma» (da «but»), con l'identica «pena», in Sereni non soltanto in uscita di verso, ma anche in rima interna inclusiva.

62 Solo alcuni: «gli alberi spogli / sul nevoso smalto» (*A una vecchia signora, per svegliarla*); «nero foulard calze nere» (*La strada solitaria*); «smaltata di acqua / piovana // vicino a dei bianchi / pulcini» (*La carriola rossa*); «dalle pesanti ali / e fiori vomitanti bellezza» (*Adamo*); «ti veda come io vedo te», «codesta scaltra oscenità / codesta tenebra feconda» (*Eva*); «L'anno affonda nella notte, / ma più giù che la notte il cuore affonda», «se l'orologio è fermo, / fermo è l'orologio» (*Queste sono*).

63 *AS2*, Campo a Sereni, 26 gennaio 1961.

Tra l'altro, in questo snodo entrambi danno avvio a un nuovo periodo, eccentrico rispetto all'ipotesto, in un quartiere completamente ristrutturato da Sereni, all'insegna di una condensazione che spazza via i verbi per far posto alle più economiche frasi nominali o *raccourcis* aggettivali. Nella resa di Campo rimane il soggettivistico «mio cuore», là dove il più asciutto e pragmatico Sereni sposta il possessivo e nel pronome monosillabico concentra la referenza, allargandola però all'intera persona.

Il marchio di fabbrica sereniano agisce sulla versione campiana a più livelli: sintattico, metrico e semantico. Si noti anche l'anastrofe, prima assente. La strategia nobilitante, ad altissima frequenza in tutto Sereni, viene ripudiata da Campo, tanto che a più riprese fa notare all'amico la lontananza dal modello e l'avversione di Williams alla mossa. Si va da osservazioni come «mi sono un po' fermata a meditare sulla possibilità, specialmente in certe poesie tutte parlate [...] di usare l'inversione, tanto combattuta da W. e che a lei è così naturale, da non farsi quasi sentire»[64], a consigli puntuali quali «l'inversione all'inizio di Eva, che si può evitare facilmente evitando anche i due sdruccioli un po' troppo cantanti»[65], forse perché in punta di settenari che le ricordano troppo la canzonetta[66]. In questo caso il suggerimento non ha dato frutti, anche guardando le lezioni nei quaderni conservati all'Archivio luinese. È infine rilevante un *post scriptum* di Campo che ammonisce il collega, rammentandogli l'esistenza di «una lettera intera di W.C.W. contro l'*inversione*»[67]. Rispetto allo stilema, si coglie nella traduttrice un'esitazione anche al v. 6, «che quest'anno mi cinge» in *E2*, dove ritorna all'anastrofe di *F*, dopo aver duplicato l'ordine dell'originale in *E*, «che mi cinge quest'anno».

Non stupirà allora l'assimilazione al verso-frase sintatticamente autonomo in un luogo notevole come l'attacco: ai due punti con funzione descrittiva e cataforica di *F* si sostituisce la perentorietà del punto fermo di *E*, anche se qui l'influenza di Sereni è più debole, ma comunque probabile. In alcuni attacchi delle sue poesie precedenti alle traduzioni di Williams, troviamo un isolamento sintattico debole, marcato dalla virgola, dai puntini o dal trattino in sede finale, spesso diluito[68]. Non stonerà affatto trovarne uno forte, dello stesso conio dell'esordio della versione, «Cosa proibita, scura la

64 *AS2*, Campo a Sereni, 19 aprile 1960.

65 *AS2*, Campo a Sereni, 1 gennaio 1961.

66 Ecco i versi di Williams: «Pardon my injuries / now that you are old – / Forgive me my awkwardnesses», tradotti da Sereni in «Le mie offese perdonami / ora che sei vecchia – / Scorda la mia goffaggine».

67 *AS2*, Campo a Sereni, 8 marzo 1961.

68 Si veda la seguente serie di *incipit* in Campo (1991): «Ora che capovolta è la clessidra,»; «È rimasta laggiù, calda, la vita,»; «Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto,»; «Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,»; «Tu, Assente che bisogna amare...»; «Medita l'acqua, dubita fra i vetri...»; «Ottobre, fiore del mio pericolo –».

primavera.», dov'è verso-strofa, poi spezzato in un verso-strofa a gradino che fa sparire la virgola. È l'attacco dell'*Elegia di Portland Road*, uno dei testi che assorbe maggiormente, in parte mediata da Eliot, la lezione williamsiana, nello specifico di *April*, tradotto dall'autrice. E poi il triplice ritornello del tutto indipendente che segna l'inizio del *Diario bizantino*, poesia liturgica pubblicata su rivista nel '77. Ecco allora l'*incipit* di un'altra versione da Williams realizzata dopo *F*, innovativo rispetto all'originale: «Le betulle, pazze di punti verdi.» (*Autoritratto*).

Campo avverte senza remore l'*off-beat* del testo di partenza e allunga la pausa di croma, per poi imporre una cesura netta, rendendo l'*ouverture* gnomica e apodittica, un epitaffio in cui la sintassi fa tutt'uno con l'idea di reclusione della madre di Williams nel giardino della sua *family house*.

Nell'*incipit* Sereni sceglie invece, seguendo un gesto interpretativo a lui familiare, la strada dell'iconicità, «CORdoglio è questa mia CORte» (a partire a «SORrow» e «Own yaRD»), dove il ribattuto sigilla circolarmente l'attacco, acuito dall'assolutizzazione della parola aulica e dal deittico attualizzante, che ripresenta l'intensivo inglese. In tutta la versione, alla nuova unità sintattica corrisponde un ispessimento fonico, che fa da addensante e insieme scontorna le varie sezioni.

Altre varianti coinvolgono i vv. 3-4, che da «là come un tempo / spesso fiammeggiava, ma non» diventano da *E* in avanti «là come ha spesso / fiammeggiato, ma non», che annulla l'iterazione con il v. 17, rafforza l'inarcatura, in poliptoto (già nell'originale) con il v. 2, aggiunge il nesso allitterante dei monosillabi *là – ha – ma*, anch'esso presente in partenza, e una maggiore fedeltà. In Sereni scompare il poliptoto, rimpiazzato da «divampa», di ascendenza montaliana, e si raddoppia la negazione, in un parallelismo. L'ossimoro «cold fire» dell'ipotesto viene tradotto *ex aequo* da Campo in «fuoco freddo», che rinsalda la catena fonica, mentre in Sereni viene sciolto e trasferito nell'arcaizzante posizione avverbiale, riprendendo sia l'allitterazione della fricativa del v. 3 di Williams sia dell'occlusiva velare sorda in *Cold – Closes*, arrivando così a irrobustire e incapsulare la cornice che accerchia l'attacco.

I «grevi boschi» del v. 21 erano in *F* «boschi pesanti», preceduti da «all'orlo», poi reso al plurale, poetismo indeterminativo, anticipato al v. 20. L'aggettivo, il cui tasso di ricercatezza va a braccetto con l'anteposizione, è caro a Campo, che lo impiega tre volte in due versioni da Hofmannsthal, e assuona con l'originale, dove tuttavia non è marcato e anzi usuale. L'*enjambement* enfatizza la qualità cromatica, poi evidenziata dagli aggettivi appositivi «grevi» e «bianchi».

Infine, nella chiusa, «cadere» e «affondare» sostituiscono «affondare» e «annegare» di *F*. Se così viene evitata la rima desinenziale e banalizzante, ci si avvicina anche all'identico «cadere» e all'«affogare» di Sereni.

Nell'*explicit* di Williams la ritmica è sommossa e si accascia mimeticamente su un verso lunghissimo. Campo spezza l'unità versale, nel tentativo di riabilitare l'indolenza, mentre Sereni, oltre a cogliere maggiormente il senso del suicidio involontario, dell'abbandono al dolore, anche calcando la mano sui dati fonosimbolici, chiude il cerchio con l'evidenza dei deittici «laggiù» e «là presso», in opposizione spaziale e con il doppio avverbio, fenomeni dal retrogusto scolastico. La cupa sferzata ritmica delle tronche, che batte gli ultimi colpi sulla rima ipermetra, accentua la decelerazione iconico-patetica già presente in Williams, e qui intensificata dal verso composto (7 + 5), con effetto centrifugo e di sfumato. Anche nel finale, dunque, si verifica l'agglomerazione fonica con funzione di staccato sintattico.

Il testo in esame, scelto a fini comparativi, ha respinto dalla trattazione tutta una serie di stilemi delle due tecniche traduttive, più evidenti altrove. L'impressione complessiva è quella di una lingua poetica che tra i Cinquanta e i Sessanta «non è pronta» (Dal Bianco 2011: 82) per quella di Williams, ma ci prova, con tutto quello che ha a disposizione.

Una sintesi *en passant* potrebbe essere questa, con tutti i limiti del caso. Dove Campo segue un intento mimetico, tentando di riprodurre letteralmente gli aspetti fonici, semantici e sintattici, lavorando col bulino per obbedire ad un patto visivo, che nel dubbio sceglie il calco, Sereni opta per la ristrutturazione sintattica e la concentrazione semantica, facendo reggere il timone alla scansione discorsiva, per cui è la materia a modellare il metro e il lessico. Ciò comporta la tendenza «non ad attenuare, ma a caricare, a rendere più icastica la parola» (Mengaldo 2022: 189), che non esclude più di qualche pennellata di ingentilimento, di impressionismo liricizzante attinto dalla tradizione. Accanto ai momenti di «nervosismo» (Fortini 2003: 585n), di scatti più o meno mediati di «crudo parlato»[69], che arrivano a una versificazione «quasi balbuziente» (Coppo 2009: 158), spunta il contraltare classicistico, della remota e vicinissima tradizione (Montale in testa, e poi Sinisgalli, Luzi, Quasimodo e altri), a suggerire di placcare un po' le sceneggiature. Sono i momenti in cui preme il pedale della letterarietà, guardando nello specchietto la «tentazione ermetica» (Afribo 2015: 213) delle poesie giovanili.

Campo innalza il tasso di poetismi e aulicismi, all'interno di una diffusa tecnicizzazione lessicale, alcune volte da dizionario, in una cesellatura *ad verbum*, più realista del re, concentrata sulle immagini e sulla «puntigliosa, quasi maniaca precisione di vocaboli» che ravvisa in Sereni, ma che in lei non diventano mai «*oggetti*», semmai lo spunto per una sentenziosità più meticolosa e stringente. Sull'incremento di un lessico biblico, anzi confessionale, nelle versioni di Sereni, avrà forse agito la filocalia campiana?

69 *AS2*, Campo a Sereni, 24 gennaio 1961. Così per le citazioni nel paragrafo successivo.

«Ho imparato di nuovo molte cose, sia sul poeta sia sull'arte del tradurre, se traduzioni si possono chiamare questi sapientissimi trapianti»[70] dirà Campo a Sereni. E Sereni, soddisfatto della «maggior varietà» ottenuta dalla coabitazione dei due lavori, non mancherà di difenderla di fronte a un giudizio di Solmi: «proprio alla Campo debbo una serie di osservazioni preziose sull'interpretazione di alcuni brani dell'opera di Williams. Mi ha evitato qualche svarione e parecchie imprecisioni»[71].

Due letture, certo, ma complementari e reciprocamente necessarie: un doppio ritratto dello stesso, sempre asimmetrico, Williams, un duo pianistico e più di qualche volta una composizione a quattro mani.

Bibliografia

Afribo, Andrea, «"Poesie giovanili" e altro di Vittorio Sereni. Lingua e metrica», *Stilistica e metrica italiana*, 15, 2015, pp. 209-229.

Anceschi, Luciano, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

Bertolucci, Attilio - Sereni, Vittorio, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1994.

Campo, Cristina, *La Tigre Assenza*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991.

—. *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999.

Coppo, Mattia, «Sereni traduttore di Williams», *Studi novecenteschi*, XXXVI, 77, gennaio-giugno 2009, pp. 151-176.

Dal Bianco, Stefano, «*A Unison* di William Carlos Williams tradotta da Vittorio Sereni», in C. Graziadei - D. Colombo (a cura di), *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, Roma, Artemide, 2011, pp. 75-83.

Di Nino, Nicola, «L'equilibrio tra "water" e "marble language". Le traduzioni da William Carlos Williams», in Id. (a cura di), *«Con lievi mani». Sulle traduzioni di Cristina Campo nel centenario della nascita*, numero tematico di *Cahiers d'études italiennes*, 36, 2023, http://journals.openedition.org/cei/12836 (consultato il 19.06.2023).

Fortini, Franco, «Le poesie italiane di questi anni» [1959], in Id., *Saggi italiani*, *1*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 96-149, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 548-606.

Francucci, Federico, «L'inizio, la fine, il deserto, la forma, la poesia, la "zona incerta". Sereni traduce e trasforma *The Desert Music* di W.C. Williams»,

70 *AS2*, Campo a Sereni, 19 aprile 1960.

71 *AE2*, Sereni a Solmi, 2 febbraio 1961, f. 47.

California Italian Studies, 8, 2018, https://escholarship.org/uc/item/0gq3t4f4 (consultato il 19.06.2023).
Isella, Dante, «Apparato critico e documenti», in Sereni 1995: 267-888.
Mengaldo, Pier Vincenzo, «Sereni traduttore di poesia», in Sereni 1981: V-XXVII, ora in Mengaldo 2022: 173-192.
—. «Tempo e memoria in Sereni» [1999], in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 220-238, ora in Mengaldo 2022: 39-59.
—. *Per Vittorio Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2022.
Montale, Eugenio, «Letture [*Poesie* di William Carlos Williams]», *Corriere della Sera*, 17 novembre 1961, p. 3, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2423-2425.
Pertile, Maria, *Cristina Campo: corrispondenze inedite: edizione e commento*, tesi di dottorato, relatrici R. Ricorda e M.J. Balsach, Università Ca' Foscari Venezia, 2007.
Pesatori, Sara, «Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams», in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 327-342.
Sereni, Vittorio, «Una proposta di lettura», *aut aut*, 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 110-118, poi in Williams 1961: 21-32, Sereni 1973: 65-76, ora in Sereni 2013: 858-867.
—. *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973.
—. *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.
—. *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.
—. *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di G. Raboni, introduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998.
—. *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013.
Sica, Gabriella, «Cristina Campo e Vittorio Sereni, amici e maestri di brevità», *Il Giannone*, XII, 23-24, 2014, pp. 189-210, poi in R. Cascio (a cura di), *Esercizî di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2017, pp. 105-127.
Williams, William Carlos, *Poesie*, versioni di V. Sereni, immagini di S. Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957.
—. *Il fiore è il nostro segno, poesie di William Carlos Williams tradotte da Cristina Campo*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958.
—. *Poesie, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni*, Torino, Einaudi, 1961; 1967[2].
Williams, William Carlos - Campo, Cristina - Scheiwiller, Vanni, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Scheiwiller, 2001.

Indice dei manoscritti e documenti d'archivio

Torino
Archivio di Stato
Sezione Corte, Archivi industriali e di società, Giulio Einaudi Editore
Segreteria editoriale, Serie *Corrispondenza (1931-1996)*, Sottoserie *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996)*
1027, cartella 17, fascicolo 231, *Bazlen Roberto*
1347, cartella 35, fascicolo 551, *Campo Cristina*
3588, cartella 194, fascicolo 2792, *Sereni Vittorio*

Luino (VA)
Archivio Vittorio Sereni
Palazzo Verbania
Fondo Vittorio Sereni
Lettere a Vittorio Sereni, *Lettere a Vittorio Sereni – Campo, Cristina*, busta 24, fascicolo 7
Quaderni, *C*, busta 1, fascicolo 3
Traduzioni, *Fascicolo Williams*, busta 18, fascicolo 50