

UC Berkeley

California Italian Studies

Title

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

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0qg3t4f4>

Journal

California Italian Studies, 8(1)

Author

Francucci, Federico

Publication Date

2018

License

[CC BY-NC 4.0](#)

Peer reviewed

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

Federico Francucci

Queste pagine vogliono essere in primo luogo un esercizio di lettura comparata di due testi fortissimamente legati (l'uno è traduzione dell'altro), per contribuire a precisare, e in parte per far emergere, il rapporto tutt'altro che pacifico e risolto tra corrispondenza, rielaborazione, appropriazione, trasformazione e al limite, come si vedrà, manomissione che si stabilisce nel lavoro traduttivo tramite il quale da una poesia in americano (uno specifico individuo testuale) si arriva a una poesia in italiano (un altro specifico individuo testuale).¹ Il primo testo è *The Desert Music*, il lungo componimento che William Carlos Williams scrisse, nel 1953, appositamente per una lettura da tenere a Harvard, di fronte ai membri di una prestigiosa organizzazione studentesca;² e il secondo è *La musica del deserto*, la traduzione che di quel testo realizzò

¹ La pratica della traduzione, ha ricordato Lawrence Venuti, implica per statuto un quoziente di violenza esercitato sul testo da tradurre; una sorta di estrazione cruenta e ricodificazione coatta, che avviene indipendentemente dalla sensibilità, dalla capacità di ascolto, dalla finezza esecutiva del traduttore. "The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read. This relationship points to the violence that resides in the very purpose and activity of translation: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs, and representations that preexist it in the translating language and culture, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts"; Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, (London-New York: Routledge, 2008), 14. Anche Antoine Berman, in uno degli studi migliori sulla traduzione che mi sia capitato di leggere, comincia il suo percorso di analisi sottolineando l'ambiguità intrinseca del tradurre, che in prima battuta obbedisce alla "structure ethnocentrique de toute culture [...]. Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine"; ma che, d'altra parte, è guidata anche da una "visée éthique [...]" qui s'oppose par nature à cette injonction: l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien"; Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984), 16. Sottoinsieme quantitativamente poco significativo del gigantesco campo delle traduzioni, le versioni di testi poetici (ma il caso che analizzerò è soggetto a una restrizione ulteriore: è un poeta che traduce un altro poeta), proprio per la loro posizione marginale, sostiene Venuti, possono costituire un ambito eccellente per studiare i meccanismi e le dinamiche che rendono la traduzione una pratica unica, rimanendo lontani dalle pressanti esigenze di ritorno economico che governano altre zone, più larghe, del campo letterario. È qui che secondo il critico si può cercare di elaborare una "ethics of translation": "the source-language poem 'migrates' in the sense that it inevitably vanishes during the translation process, replaced by a network of signification—intertextual, interdiscursive, intersemiotic—that is rooted mainly in the receiving situation. As a result, poetry translation tends to release language from the narrowly defined communicative function that most translations are assumed to serve, whether the genre of their source texts is technical, pragmatic, or humanistic—namely, the communication of a formal or semantic invariant contained in the source text. Poetry translation casts doubt on this assumption: in the fact that the same source-language poem can support multiple translations which are extremely different yet equally acceptable as poems or translations, we glimpse the possibility that no invariant exists, that the practice of translation is fundamentally variation"; Lawrence Venuti, *Translation changes everything. Theory and Practice* (London-New York: Routledge, 2013), 174 (all'interno del capitolo intitolato proprio "The poet's version; or, an ethics of translation," dedicato specificamente alla traduzione di poesia).

² "Just before I had my cerebral accident, I had received an invitation to read a poem at Phi Beta Kappa exercises at Harvard. I had no poem to read them so I wrote one. I had just returned from a trip to the West and the picture of the desert country around El Paso was fresh in my mind. I'd crossed the desert and *seen* the desert," William C.

Vittorio Sereni, inserita nel 1961 in chiusura dell'antologia di poesie di Williams pubblicata da Einaudi, con le traduzioni di Cristina Campo e dello stesso Sereni.³ Come si vedrà, però, questo rapporto a due è complicato, e reso ancora più interessante, dal coinvolgimento (segnalato da fortissimi legami intertestuali, a loro volta obliqui, non pacificati e al centro di un contenzioso) di un terzo attore, ossia Thomas Stearns Eliot, e precisamente di alcune delle sue poesie più celebri, *The Hollow Men* e i *Four Quartets*.

Che le traduzioni d'autore siano oggetti ontologici bicefali, o per meglio dire che queste traduzioni diano risalto al bicefalismo, alla doppia autorialità, congeniti in ogni traduzione, anche se 'di servizio,' è cosa nota;⁴ ed è stato largamente studiato specie negli ultimi decenni, in corrispondenza col fiorire dei *translation studies*, il peso decisivo dell'attività traduttoria in proprio per la definizione e lo sviluppo delle poetiche di molti autori tra i più importanti del Novecento.⁵ Ugualmente assodato, e da tempo, è il fatto che questi autori considerassero i testi

Williams, *I Wanted to Write a Poem: the Autobiography of the Works of a Poet* (New York: New Direction, 1958), 88.

³ In questo saggio citerò sempre dalla seconda edizione di William C. Williams, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni (Torino: Einaudi, 1967). In questo volume, *The Desert Music* risale in penultima posizione, in ragione dell'aggiunta di una breve poesia, *The World Contracted to a Recognizable Image* (tradotta da Campo), ancora inedita nel 1961. Non ultimo tra i motivi di interesse di questa antologia, anche dal punto di vista della differenza tra scelte traduttive e posizioni ideologiche dei due traduttori, è la duplicità, che molto onestamente non è stata affatto mascherata dall'editore, dell'introduzione, che si deve, con tanto di firme a dimostrarlo, per la prima parte a Cristina Campo e per la seconda a Vittorio Sereni. Proprio "Due letture" è il titolo scelto per questa introduzione bipartita. Essa deriva infatti dal semplice accostamento (non fusione) di due brevi saggi, scritti indipendentemente da Sereni e Campo, e entrambi già editi prima di entrare nel volume einaudiano. Il carteggio tra i due poeti-traduttori, ancora inedito, fornisce indicazioni preziose sul processo di composizione dell'antologia. Si apprende ad esempio che era stata vagliata, e poi scartata, l'ipotesi di enfatizzare ancor più la doppia genesi del libro, raggruppando in sezioni separate le versioni di Campo e quelle di Sereni; e che in un primo momento i due guardavano con favore all'idea di una prefazione firmata da una voce libera, molto autorevole e non troppo accademico-specialistica (il nome Sergio Solmi incontrava la totale approvazione di entrambi): non se ne fece nulla. Nonostante il fecondo scambio di pareri e suggerimenti intercorso tra i due per via epistolare, e la reciproca ammirazione ripetutamente espressa, bisogna sottolineare quanto Campo abbia ragione quando, in una lettera datata 26 marzo 1960, scrive che le rispettive esperienze traduttorie sono state due "privati colloqui" con la poesia di Williams. Trovo la citazione in Gabriella Sica, "Cristina Campo e Vittorio Sereni, amici e maestri di brevità," *Nuovi argomenti* 9 febbraio 2014, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/cristina-campo-e-vittorio-sereni-amici-e-maestri-di-brevita/> (ultimo accesso 13 settembre 2018). Il saggio di Sica era già uscito, in forma più estesa, sulla rivista *Il Giannone* 23–24 (gennaio–dicembre 2014): 189–210, ma senza la citazione a cui ho fatto riferimento, presente solo nella versione disponibile online che ho segnalato.

⁴ Su quello che potremmo chiamare il desiderio del traduttore, basato sulla natura di vera e propria riscrittura che pertiene a ogni traduzione, e animato dalla volontà di riscrivere l'opera da tradurre come se fosse propria (ossia anche secondo criteri empatici e al limite idiomatichi), e in fondo di farne una propria opera, si veda quanto scrive Kate Briggs in un suo studio recente e molto bello: la traduzione poggia su "a to and fro, a relay: a venturing of something new on the very close basis of something that already and persistently exists. A new thing that is then sounded out loud in the new time and place of the translation before being set back into relation, repeatedly set back into relation and read and revised and reread against the original sentence and the translator's sense of its time and place, before being sounded out loud again, and again, and so on"; Kate Briggs, *This Little Art* (London: Fitzcarraldo, 2017), 140.

⁵ Naturalmente le traduzioni di poesia sono leggibili non soltanto sotto il profilo di una ricerca personale, ma anche sotto quello, diverso e più largo, della ridefinizione del campo letterario all'interno del complessivo scenario di una cultura nazionale, con i conflitti per l'accumulazione di capitale simbolico, per la divisione del territorio e per il riconoscimento dei ruoli rispettivi degli attori, nel 'grande gioco' retto da una fondamentale *illusio* sul quale tanto ha insegnato il Pierre Bourdieu di *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Gallimard, 1992). Se in questo saggio su Sereni e Williams non tratterò l'argomento non è certo perché voglia attribuire alla poesia qualche tipo di extraterritorialità totale rispetto alla sfera dei discorsi sociali e dei sistemi comunicativi, ma perché

(per lo più poetici) da loro tradotti come parte della propria produzione in versi, tanto da raccogliarli, magari su sollecitazione di editori lungimiranti, in ‘quaderni di traduzioni’ in cui il ruolo istituzionale di autore spettava al poeta-traduttore, e dove i testi risultavano organizzati secondo un progetto strutturale che si doveva a costui; al punto che proprio nel caso di Sereni si è giunti a individuare nel suo *Musicante di Saint-Merry* la struttura di un canzoniere.⁶ Tutti questi elementi, sui quali sarebbe inutile qui insistere più di tanto, faranno però da indispensabile sfondo, da ambiente o atmosfera in cui l’analisi dettagliata del rapporto tra uno specifico testo e una sua traduzione può prendere senso.

Si sa che l’attraversamento e la traduzione di Williams è stato uno di quegli eventi che ha consentito a Sereni di scuotersi dalla crisi di scrittura che lo aveva immobilizzato negli anni Cinquanta, o per meglio dire, uno di quegli eventi che ha contribuito a rendere creativo il suo silenzio, per usare una formula dell’autore, e a iniettare così nella costante, ininterrotta pena dello scrivere una dose di fiducia, o di passione sufficiente perché quella scrittura raggiungesse gli esiti altissimi che conosciamo.⁷ In questo quadro, credo che la traduzione di *The Desert*

intendo dedicare ad esso un altro lavoro in cui, accanto ai due nomi già fatti, entrerà come terzo quello di Alfredo Giuliani, e insieme anche l’area culturale a cui appartiene, quella della letteratura neoavanguardista. Mi limito quindi a un accenno. Nel 1950 Charles Olson aveva pubblicato il saggio *Projective Verse*, destinato a notevole diffusione nell’ambiente letterario. Williams, che era uno dei principali riferimenti culturali e poetici per Olson e per tutto il gruppo del Black Mountain College, ne aveva riportato un ampio stralcio nella sua *Autobiography*, uscita un anno dopo, con toni profondamente partecipi. In Italia il saggio di Olson (e tutta l’area della giovane poesia sperimentale statunitense) attirò l’attenzione dei redattori del *Verri*, sulle cui pagine uscì nel 1960 la versione italiana di Alfredo Giuliani. Giuliani, redigendo il saggio “Il verso secondo l’orecchio,” destinato all’antologia dei *novissimi*, proprio a quella di Olson guardava come a un’esperienza e una teoria della metrica congeniale a sé e al gruppo che si stava formando. Annettere Olson all’area culturale della sperimentazione italiana, significava farvi entrare, almeno parzialmente, anche Williams; e questo a Sereni non poteva piacere. Le sue prese di posizione riguardo a Williams, e le sue decisioni traduttive, vanno dunque interpretate anche (non solo) come mosse strategiche in una partita giocata contro la nascente neoavanguardia, per stabilire usi ‘legittimi’ e ‘illegittimi’ della cultura poetica d’importazione. Per il ruolo delle traduzioni di poesia nel rinnovamento della cultura italiana si può vedere il denso tentativo di bilancio, teorico e storico, di Francesca Billiani, “Renewing a Literary Culture through Translation: Poetry in Post-war Italy,” in *Translation as Intervention*, a cura di Jeremy Munday (London: Continuum, 2007), 138–160.

⁶ Sulla struttura estremamente calibrata del *Musicante* vedi Silvia Zoico, “Come è fatto il ‘Musicante di Saint-Merry’ di Vittorio Sereni,” in *Stilistica, metrica, storia della lingua. Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Marco Praloran, Tina Matarrese e Paolo Trovato (Padova: Antenore, 1997), 369–386. Sulla relazione fra traduzione e elaborazione poetica che si sviluppa nei quaderni di traduzione dei poeti italiani, a partire dalla generazione precedente a quella di Sereni, si veda il contributo di Teresa Spignoli, “‘Un quaderno da squadernare’. Le antologie europee della generazione ermetica,” in *Antologie e poesie nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi (Roma: Bulzoni, 2011), 63–111. Jacob Blakesley, che sui poeti-traduttori italiani ha scritto un libro importante, ha ben mostrato che l’uso del termine ‘quaderno’ per le raccolte di testi tradotti rientra in una complessiva strategia retorica di *understatement* pienamente compatibile con la coscienza, da parte dei poeti in questione, del valore e del peso del loro lavoro; si veda Jacob Blakesley, *Modern Italian Poets: Translators of the Impossible* (Toronto: Toronto University Press, 2014), 3–25.

⁷ Sul rapporto con la poesia di Williams, dopo che avevano aperto la via le fondamentali osservazioni critiche di Franco Fortini nel saggio “Il musicante di Saint-Merry,” in *Nuovi saggi italiani*, vol. II (Milano: Garzanti, 1987), 164–184, e Pier Vincenzo Mengaldo nel saggio “Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi),” in *La tradizione del Novecento. Terza serie* (Torino: Einaudi, 1991), 175–194, hanno lavorato con ottimi risultati in anni molto recenti Mattia Coppo nei suoi “Sereni traduttore di Williams,” *Studi novecenteschi* 77 (2009): 151–176 e *Sulla traduzione in Sereni*, https://www.academia.edu/25342878/sereni_-_traduzione (ultimo accesso 13 settembre 2018; Elisa Donzelli nel suo “Vittorio Sereni poeta della lontananza: Williams, Char, Rimbaud,” in *Vittorio Sereni, la poesia, i dintorni*, a cura di Giancarlo Quiriconi (Venezia: Marsilio, 2017), 327–341; Sara Pesatori nei suoi “‘Unisono’. Appunti sull’edizione critica di una poesia in traduzione,” *Autografo* 52 (2014): 109–

Music abbia segnato per Sereni uno dei punti di massima esposizione al diverso da sé, e che in *questo* Williams il poeta italiano abbia trovato almeno altrettante ragioni di differenza, lontananza e dissidio che di analogia e riconoscimento. *The Desert Music* è stata una vera *épreuve de l'étranger* (per citare di nuovo Antoine Berman) di cui resta come preziosa testimonianza, accanto alla traduzione, il saggio di analisi e di autoanalisi con cui l'autore l'ha accompagnata, saggio che non solo enuncia in modo chiaro il dissidio, ma opera una riconfigurazione del testo di Williams di livello e peso almeno pari a quella messa in atto nella traduzione stessa.⁸

Il confronto testuale a questo punto non è più rimandabile. Ecco dunque l'inizio di *The Desert Music*:

—the dance begins: to end about a form
propped motionless—on the bridge
between Juarez and El Paso—unrecognizable
in the semi-dark (207)

Sereni traduce così:

—comincia la danza: finirà
attorno a un'immota puntellata forma
—sul ponte tra Juarez e El Paso—indecifrabile
nel semibuio (207)

Questi quattro versi iniziali sono di straordinaria importanza sia ideale che strutturale: in essi Williams fornisce non solo l'ubicazione spaziale della vicenda che racconterà (e, a livello metacomunicativo, tramite la toponomastica, il carattere localizzato, ancorato alla realtà concreta di un luogo preciso, anzi, di due luoghi precisi e della frontiera che li unisce e separa, della poesia⁹), e non solo l'entità (non si può chiamare né figura né personaggio) che vi svolge un ruolo cardinale, ma anche, ed è altrettanto se non più decisivo, il programma della poesia stessa, la sua finalità, la sua linea o il suo cerchio operativo. Il primo verso è, da questo rispetto, formidabile per come architettura formale e volume semantico cooperano alla formazione del senso. I cinque elementi principali che lo formano, e l'ordine in cui sono disposti, esprimono già,

122; "Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams," in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito (Milano: Ledizioni, 2014), 327–342 e "Vittorio Sereni: 'tradurre' l'esperienza in poesia," in *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, a cura di Laura Neri (Milano: Mimesis, 2017), 55–72. Il mio breve saggio è pensato in dialogo con questi studi, che hanno dettagliato e anche modificato non poco i termini della questione.

⁸ Un testo, quello di *The Desert Music*, già di per sé estremamente complesso, in cui forma e stile fotografano paradossalmente una serie di contrasti in atto. Peter Middleton lo ha letto, sulla scorta di Edward Said, come un esempio di stile tardo, inteso "as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction"; vedi Peter Middleton, "The Voices in 'The Desert Music,'" *William Carlos Williams Review* 27/2 (Fall 2007): 169.

⁹ Quello dell'identità etnica divisa, angloamericana e ispanoamericana (rispecchiata già nel doppio nome, William e Carlos), fu per Williams un problema e uno stimolo costante per la sua poesia; vedi per questo J.A. Marzàn, "Reading Carlos: baroque straight ahead," in *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, a cura di Christopher MacGowan (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 161–175. Questo livello di senso va incontro, è ovvio, a un forte ridimensionamento nel passaggio dalla lingua-cultura americana a quella italiana; e Sereni non vi farà cenno, se non sbrigativamente, nella sua interpretazione.

all'avvio del testo, l'integralità del suo progetto e del suo significato. Quattro di tali cinque termini, ossia "dance," "begins," "end" e "form" sono disposti in coppie simmetriche e speculari, formate secondo un criterio di analogia/contrasto, attorno all'asse centrale rappresentato dai due punti: al "dance" con cui il verso prende inizio risponde il "form" con cui si chiude; e al "begins," secondo termine, risponde l' "end" che gli fa seguito oltre la pausa interpuntiva forte. Decentrato, sghembo rispetto alle due coppie sta l' "about," il cui valore si distribuisce su tutti e quattro gli altri termini. Si tratta, è ovvio, di un verso dal fortissimo profilo metapoetico e autoriflessivo: la poesia parla di sé stessa e si descrive come un processo, un divenire; l'anteriorità cronologica del processo rispetto alla registrazione che ne dà conto viene sospesa, e contestata, dalla poesia che inizia annunciando in che modo sta cominciando (come una danza), e subito dopo come o dove andrà a finire; la fine è convocata, in qualche modo preventivamente inclusa, nell'inizio, il quale da parte sua a quella fine comincia già col rispondere. Tutto il testo obbedisce a questa temporalità paradossale, testacoda e cortocircuito, dispiegamento e ripiegamento insieme. La poesia comincia come una danza per finire, già nel primo verso, "about a form" (evitiamo per ora di tradurre questo termine, e si vedrà perché), "form" intorno alla quale si svolgerà la danza, e "form" intorno, ossia riguardo, alla quale la poesia finirà per parlare. E finirà per parlarne fin dall'inizio, dato che quella "form" è presente da subito, anche se se ne sta ferma, "propped motionless," su quella linea di transito e zona franca che è il ponte alla frontiera tra Stati Uniti e Messico. Diamo dunque credito a quest'inizio, e anziché proseguire con la lettura lineare verificiamo almeno parzialmente la conformazione di quella fine con cui il testo ci ha chiamati ad ascoltarlo. Ecco i versi conclusivi:

Now the music volleys through as in
 A lonely moment I hear it. Now it is all
 About me. The dance! The verb detaches itself
 Seeking to become articulate .

And I could not help thinking
 of the wonders of the brain that
 hears that music and of our
 skill sometimes to record it.¹⁰

Facile vedere sia la ripresa che la differenza rispetto all'inizio. La danza è la stessa, e anche stavolta è danza intorno ("about") a qualcosa. Ma al posto della "form," adesso c'è un "Me," e precisamente l'io del poeta, o meglio ancora l'io della voce poetica intorno e riguardo al quale la musica-danza ora, per così dire, ruota. E da questo vortice, come abbiamo appena letto, comincia a distaccarsi una parola, anzi *la* parola, "the verb," che dal movimento turbinoso prende la sua forza nel momento stesso in cui se ne separa; il punto in cui la poesia si avvia a finire è anche quello in cui comincia a scriversi. Non mi pare affatto azzardato pensare che dal processo con cui quel "verb detaches itself" e tenta di rendersi articolato, comprensibile, comunicabile, pubblico, origini la parola "dance," che troviamo all'altro capo del testo. Per sintetizzare: *The Desert Music* è una circolazione continua attorno a una forma che infine diventa l'io del poeta, il

¹⁰ Williams, *Poesie*, 229–231.

quale solo al termine del processo è in grado di farsi portatore di quella parola che ad esso avrà dato inizio. La parola con cui la poesia si congeda, non a caso, è proprio il verbo “to record.”

Vediamo ora come Sereni traduce il cruciale primo verso. Se l’inversione sintattica rispetto all’originale, che antepone il verbo al soggetto, non ha nessun rilievo ai fini del mio discorso, un discorso ben diverso vale per l’introduzione di un futuro al posto dell’infinito presente (“finirà” per “to end”) e soprattutto per la decisione di privare il verso della sua ultima parola, “form,” piazzata alla fine del secondo verso, dal quale, di conseguenza, viene sloggiato e ricollocato un gradino più in basso “the bridge.” Questa mossa a mio avviso significa che Sereni riconosce perfettamente il peso semantico e concettuale di “form,” dato che lo mantiene nella posizione marcata della punta di verso, ma rifiuta (non meno che di questo si tratta) di lasciarlo nel verso in cui lo trova, perché non ha intenzione di conservarne, nella sua versione, quella struttura che ne faceva una sorta di sineddoche metapoetica, o ricapitolazione anticipante, rispetto al tutto della poesia. Nella stessa direzione si può leggere la scelta del futuro, col quale quella fine viene proiettata in avanti e la poesia perde la torsione verso la sincronicità che, nell’originale, ne turbava lo scorrimento rettilineo. Dopo gli interventi del traduttore, la poesia comincia comunque con una piega di autoriflessione (solo un brutale taglio potrebbe modificare questo carattere basilare del testo), ma tale piega non è più idealmente coestensiva all’integralità del testo, gran parte del quale anzi si trova ora sgravato da quella torsione che lo riconduceva all’inizio-fine. Si potrebbe dire che Sereni abbia, dal suo punto di vista, liberato una porzione di spazio dell’esperienza dalla presa della poesia raziocinante.¹¹

Ma gli interventi discreti quanto profondi del traduttore non si fermano certo qui. Continuiamo a leggere testo originale e versione italiana, riprendendo da dove ci siamo interrotti:

Wait!

The others waited while you inspected it,
on the very walk itself .

Is it alive?

—neither a head,

legs nor arms!

It isn’t a sack of rags someone
has abandoned here . . . torpid against
the flange of the supporting girder . . . ?

an inhuman shapelessness,

¹¹ Le mie osservazioni sono da situare nel quadro di quanto è ormai stato appurato e ben descritto sulle principali abitudini traduttive di Sereni, tra le quali è importantissimo il costante lavoro di rimodulazione della sintassi e delle strutture metriche rispetto agli originali. Sintetizza con acutezza e efficacia Coppo: “la resa del *découpage* degli originali è sostanzialmente libera da un principio di adesione al modello di partenza. Qui Sereni agisce come nella produzione propria: le intelaiature metriche si modellano sullo svolgersi del discorso poetico, il contenuto insomma determina la forma. [...] Il grosso del lavoro del traduttore avviene sul piano sintattico: inversioni, chiasmi, dislocazioni, costrutti marcati, strutture che imitano la pragmatica del parlato, compattamenti di sequenze”; in *Sulla traduzione in Sereni*, 2. In fondo non vorrei fare altro, in questo saggio, che valutare la profondità degli effetti causati da alcune scelte traduttive sereniane nel caso di *The Desert Music*; effetti potentemente metamorfici e scelte dettate da criteri almeno altrettanto ‘ideologici’ che estetici o poetici.

knees hugged tight up into the belly

Egg-shaped!¹²

E questa è la traduzione:

Aspettate!

Gli altri aspettavano mentre l'esaminavi,
proprio lì sulla strada .

È viva?

—non ha testa,
non ha gambe né braccia!

Non è un sacco di cenci che qualcuno
ha abbandonato qui . torpido all'orlo
della barra di sostegno . ?

Una inumana cosa informe,
ginocchi rattratti fino al ventre

Fatta a uovo! (206)

In questi versi la “form propped motionless” incontrata in apertura viene descritta, e avvicinata per la prima volta dal personaggio che generalmente dice io, e che alla fine potrà qualificarsi come poeta. Inoltre entrano in scena altri personaggi, che saranno interlocutori del primo (qui sono introdotti con la denominazione generica di “the others”). *The Desert Music* funzionerà tutta secondo questo duplice livello di ascolto, su piani non equivalenti: da una parte l'io condurrà i suoi dialoghi con i compagni, commentando i fatti e le persone che si offrono alla loro percezione e al loro giudizio (si comincia proprio dalla “form” e si continua, ancora sul ponte, con i bambini mendicanti, e poi, una volta in giro per le strade di El Paso, con i mercanti, le donne, l'orchestrina messicana, i turisti americani, la spogliarellista...), ma dall'altra subirà a intervalli irregolari il richiamo di una misteriosa musica—la musica che viene dal deserto, appunto, e che alcuni incontri, alcune delle cose viste (per esempio, oltre l'entità sul ponte, la ragazza che fa il numero di *strip tease*)—che lo spingerà irresistibilmente a danzare, accompagnandosi alla “form” fino al punto di sostituirsi ad essa, a coincidere con essa, come abbiamo visto, e a scrivere “the poem,” la poesia. Ma nei pochi tratti descrittivi con cui rende vivida la presenza della “form,” e in realtà, come vedremo, già dall'abbrivio della poesia, Williams lavora con una specie di doppio fondo, nemmeno tanto nascosto, una serie di riferimenti impliciti sui quali costruisce una trama intertestuale coerente e molto precisamente motivata. Insomma, anche quando narra, come nel passo appena letto, Williams non rinuncia a

¹² Williams, *Poesie*, 206.

un livello comunicativo metatestuale. In questo caso la figura che si profila sullo sfondo, e che viene affrontata in maniera decisamente aggressiva, è quella di Thomas Stearns Eliot.

Che Williams avesse eletto Eliot a idolo polemico e l'avesse fatto oggetto di frequenti durissimi attacchi, e che Sereni fosse di questo ben consapevole, sono fatti troppo noti per insistervi lungamente. Basterà ricordare in grande sintesi che, sebbene ne riconoscesse la grande statura intellettuale, Williams imputava a Eliot e al suo successo la responsabilità di aver sospinto su un binario morto, quello della letteratissima desolazione e dell'astenia citazionista targata Vecchia Europa, la poesia americana, proprio nel momento in cui questa albergava una promettente e autoctona vitalità; né *Prufrock*, né *The Waste Land* né i *Four Quartets* si erano salvati dai giudizi severi del medico-poeta. E basterà ricordare come Sereni citi, nel suo saggio su *The Desert Music*, alcuni di quei verdetti. Stando così le cose, non può stupire che Williams qui richiami Eliot per proporre una pratica poetica opposta a quella del grande maestro della stanchezza e della malattia. E non dovrebbe stupire, data l'importanza assiale di Eliot nella formazione poetica di Sereni, testimoniata sia dall'opera che dai carteggi, che l'intertestualità conflittuale di Williams abbia suscitato una sua reazione.

Ma andiamo con ordine. Non sarà sfuggito, innanzitutto, che il coincidere di inizio e fine nel primo verso di *The Desert Music*, e la circolarità del testo, richiamano, per evidenti identità lessicali e analogie strutturali, il secondo dei *Four Quartets*, il celebre *East Coker*, dove all' "In my beginning is my end" del primo verso fa eco l' "In my end is my beginning" dell'ultimo.¹³ Altrettanto chiaro, però, è che questa ripresa è tutta contrastiva: se Eliot inscena con quieta disperazione, e dal punto di vista della solitudine esistenziale di un individuo isolato, la fondamentale discrasia tra il tempo limitato e lineare della soggettività umana e il tempo profondo, ciclico della terra e del cosmo, del tutto indifferente al primo (solo la fede, al termine dei *Quartetti*, consentirà di oltrepassare questa condizione), Williams vuole sancire una specie di alleanza, realizzata dalla e nella poesia, tra le due dimensioni, alleanza in cui le forze elementari della terra caricano di energia le forme che si incaricano di renderle dicibili (si tratta, in fondo, di una versione della dialettica tra Dioniso e Apollo), e nell'unione di forza e forma può sorgere la voce di una comunità.

Il secondo brano citato è invece, anche in questo caso in maniera piuttosto evidente, una sorta di rifacimento e insieme di totale contrapposizione a un'altra famosissima poesia eliotiana, *The Hollow Men*. La forma informe, il derelitto inumano che giace sul ponte di Williams riprende in parte la fisionomia degli uomini vuoti, e il lessico eliotiano che li caratterizza, rovesciandone il senso e scompigliando la scala di valori, l'ordine del mondo, che quel testo proponeva. Un prelievo testuale aiuterà a chiarire; ecco la prima sezione di *The Hollow Men*, in cui queste figure, che come si ricorderà sono nella poesia gli unici detentori della parola e usano un pronome collettivo ("We"), si rappresentano, accumulando dettagli ora fisici ora morali:

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together

¹³ Cito da Thomas S. Eliot, *Quattro quartetti*, introduzione e note di Attilio Brilli, traduzione di Filippo Donini, con testo a fronte (Milano: Garzanti, 1976), 20, 36.

Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us—if at all—not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.¹⁴

Basta poco a rendersi conto delle coincidenze. Gli *Hollow Men* sono “gesture without motion” e la “form” di Williams è “propped motionless”; ma soprattutto, se i primi sono “shape without form,” l’entità centrale di *The Desert Music* è “form [...] shapelessness.” Le figure eliotiane sono “stuffed,” “filled with straw,” e quella di Williams sembra, dicono gli accompagnatori del poeta, “a sack of rags.” Persone-cose inerti, disarticolate, non vive e non morte. Va aggiunto ancora che esiste un’analogia di situazione, di scenario, fra le due poesie, perché anche gli *hollow men* sono fermi, abulici e quasi privi di vita, su una via di transito (pur se in un contesto molto più vago e simbolicamente connotato rispetto alla concretezza dei dati di Williams), e anche nel loro caso c’è qualcuno che li incrocia.

Non dimentichiamo, infine, che le reiterate richieste dei piccoli mendicanti messicani in *The Desert Music* (“Penny please! Give me penny please, mister”¹⁵), oltre ad essere più che plausibili nella situazione in cui le troviamo, riecheggiano anche l’esergo di *The Hollow Men* (“A penny for the old guy”¹⁶). La differenza di senso però è gigantesca, e si può condensare nell’inversione con cui “shape without form” passa a “form [...] shapelessness”: da una sagoma, quella di un pupazzo, senza forma vivificante, a una forma priva di sagoma, priva di figura, perché tornata a uno stadio originario, alla condizione dell’uovo, raccoglimento e chiusura fecondi di tutto il possibile. Mentre i fantocci eliotiani sono indegni persino di morire, e coloro che viaggiano verso il regno della morte dedicano loro appena uno sguardo e immediatamente li dimenticano, l’uovo informe seme di tutte le forme di Williams è il vero e proprio corpo della poesia, la sua sostanza: la musica e la danza che lo rimetteranno in moto e lo faranno schiudere sono come i suoi attributi. Musica, danza, gioia della vita e della poesia che sono anche, ed è l’ultimo tassello di questo controcanto e parodia eliotiani, la smentita più secca di quel “whimper” (croce e delizia dei traduttori) con cui finisce la poesia di Eliot, e, dentro quella poesia, il mondo.

Il comportamento di Sereni nel tradurre questo passaggio è molto indicativo, se si esclude, come mi sembra doveroso, che possa non essersi accorto dell’ipotesto. Se il sigillo della ripresa e del rovesciamento operati da Williams nei confronti di Eliot sta in quel “form [...] shapelessness,” allora l’unica maniera per mantenere visibile l’operazione di Williams in

¹⁴ Thomas S. Eliot, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, testo inglese a fronte (Milano: Bompiani, 1966), 290.

¹⁵ Williams, *Poesie*, 214.

¹⁶ Eliot, *Poesie*, 290.

traduzione sarebbe stato scegliere due lemmi diversi per rendere in italiano “shape” e “form.” Sereni non lo fa, optando per una sola radice e traducendo “form” con “forma” e “shapelessness” con “informe.” In tal modo ottiene due effetti collegati: offusca l’intenzione metaletteraria e metacomunicativa del testo, e così facendo in qualche modo si distanzia dall’affondo critico nei confronti di Eliot. Ribadisco per estrema chiarezza: questo non è in alcun modo un ‘errore di traduzione,’ ma una consapevole scelta trasformativa del testo da tradurre. In uno dei punti di massima distanza tra orizzonte ideale del traduttore e orizzonte ideale del testo da volgere (una poesia tanto apertamente, programmaticamente affermativa e autoaffermativa da non aver timore dell’esclamativo: “I am a poet!”¹⁷ e così audace da smontare i congegni eliotiani e rimontarli secondo un opposto regime di funzionamento), Sereni smussa la differenza e riduce leggermente la lontananza, per rendersele utilizzabili. Chiamiamola pure una strategia di moderata familiarizzazione dell’estraneo.¹⁸

A questo punto bisogna insistere un po’ sulla questione. La migliore critica sereniana, a partire da quella di Fortini e Mengaldo, probabilmente ancora oggi insuperata per acutezza, ha sottolineato più volte la presenza attiva nella sua opera di una profonda ambivalenza tra necessità di credere nella parola poetica, con quel tanto di magico e di sciamanico che porta scritto nella sua origine antropologico-culturale, e impossibilità di farlo; ambivalenza che si traduce in psicomachia nella quale le forze contrapposte si bilanciano e si trovano presto in condizione di stallo (è il celebre foglio bianco che Fortini invitava l’amico a stracciare). L’ambivalenza porta la poesia a interrogarsi sulla propria legittimità; perché ciò sia possibile occorre che la poesia rifletta su sé stessa, si prenda cioè come oggetto e argomento, disimpegnandosi così dall’immersione nell’esperienza a cui un’altra parte ancora della psiche sereniana (quella segnata dall’educazione fenomenologica e banfiana) la voleva fortissimamente e indissolubilmente legata. La curvatura autoriflessiva, che è tappa obbligata del percorso poetico e psichico di Sereni, non può dunque che essere vissuta simultaneamente dallo stesso poeta come una specie di tradimento di un assioma del suo sentire. Fortini e Mengaldo hanno per primi riconosciuto (qui riformulo e sintetizzo all’estremo i loro assunti) che l’attrazione-repulsione di Sereni nei confronti di poeti oratori o vaticinanti, ma che ad ogni modo facevano della metapoesia un cardine delle loro scritture, come Williams e Char (e anche Seferis, se è per questo), non faceva

¹⁷ Williams, *Poesie*, 228.

¹⁸ Sulla tendenza assimilativa operante nel tradurre di Sereni, e sul rifiuto di accogliere tratti troppo eccentrici rispetto al proprio sistema poetico e ideologico, hanno scritto pagine convincenti Privitera a proposito di Apollinaire e Dal Bianco a proposito di Williams. Vedi rispettivamente Luisa Privitera, “Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire,” *Otto/Novecento* 5–6 (1987): 29–42, e Stefano Dal Bianco, “‘A Unison’ di William Carlos Williams tradotta da Vittorio Sereni,” in *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo (Roma: Artemide, 2011), 75–83. Per restare al caso di Williams, sarebbe interessante verificare se il sostanziale disinteresse sereniano, in sede di traduzioni edite, per il *Paterson* si confermi anche sul livello sommerso delle traduzioni inedite o abbandonate. L’edizione critica di tutte le traduzioni di Sereni, a cui Sara Pesatori ha dedicato la sua tesi di dottorato e gli studi che ho segnalato più in alto, sarebbe davvero uno strumento preziosissimo. Per il momento basti rileggere poche righe del saggio di accompagnamento al volume di traduzioni einaudiano (annotando di passaggio che quasi tutte le versioni dal poema epico di Williams contenute in quella sede sono di Cristina Campo, e attentamente circoscritte alle zone meno materiche e magmatiche, se proprio non si vuol dire più liriche): *Paterson* “è l’opera per la quale Williams va più famoso negli Usa (discutibile o no che sia il considerare *Paterson* un vertice, avrebbe fatto bene a tenerne conto, in occasione dell’ultimo Nobel, la smania classificatoria e attualizzante di taluni cronisti, prima di ravvisare a colpo sicuro in Saint-John Perse l’unico autore di poemi, l’esponente superstita dell’epica del nostro tempo)” in Williams, *Poesie*, 13–14. La prima e per il momento unica traduzione integrale italiana di *Paterson* è uscita nel 1972 ad opera di Alfredo Rizzardi, per le meritorie Edizioni Accademia; del 1997 è la ristampa negli Oscar Mondadori.

che esteriorizzare un conflitto psichico interno, nel tentativo di trovare proiettivamente le strade non tanto per sanarlo quanto per continuare a farlo funzionare, e a far funzionare il Sereni poeta, nonostante tutto. Ecco uno dei motivi per cui l'estraneo Williams appare, anche agli occhi dei lettori, nello stesso tempo così intimo a Sereni. Ed ecco forse uno dei motivi profondi per cui, parlando di Williams e traducendolo, Sereni adotta le strategie cautelative e trasformative che sto cercando di portare alla luce: dell'intimo estraneo non si può parlare senza schermi.

Sereni, nella sua scrittura in versi, non si era affatto rifiutato né all'intertestualità allusiva né alla tematizzazione del lavoro poetico. Lo hanno mostrato molto bene, tra gli altri, sia Francesca D'Alessandro¹⁹ che Rodolfo Zucco, analizzando diversi componimenti degli *Strumenti umani*. In particolare la lettura data da Zucco di *Le ceneri* ha messo in evidenza come Sereni in questo caso tragga da *Ash Wednesday* di Eliot una tessera lessicale importante, ma soprattutto condivide con quella poesia un sentimento profondo, esistenziale, come l'attesa, "uno stato di attesa epifanica, o di *quête*"²⁰ alla quale però non risponde nessuna autentica epifania. Lo studioso ha anche rimarcato ancora una volta il fatto importantissimo che *Le ceneri*, dove già nella prima breve strofa appare lo strumento di lavoro del poeta, quella "penna" che nessun "vento di novità" verrà a far correre sul foglio, sia una poesia sull' "impotenza creativa," (87) e che la visitazione attesa, vanamente, sia proprio quella della gioia-poesia. Forse si può allargare non indebitamente il discorso, e sostenere che Sereni accetta di fare della poesia l'oggetto esplicito dei suoi versi soltanto, o principalmente, quando deve parlare di assenza, scomparsa o fine della poesia stessa; o di un'ispirazione lungamente attesa che si manifesta solo al di fuori dell'attesa, per minimi barlumi. Come ha osservato a più riprese Laura Barile, in Sereni l'idea del costituirsi e mostrarsi della poesia è legata a un'articolata serie metaforica vegetale, del crescere impercettibile e del lento fiorire, di una possibilità sentita come nuvola di spore che attraversano l'aria inavvertite per attecchire dove meno ce lo si aspetta.²¹ E proprio tenendo presente questa famiglia di analogie e di immagini si può tornare al testo di Williams per comprenderne meglio vicinanza e lontananza da Sereni.²² Leggiamo ancora dall'ultima parte di *The Desert Music*, quando il gruppo di americani sta di nuovo transitando, stavolta per tornare indietro, sul ponte tra El Paso e Juarez, e per la seconda decisiva volta passa accanto alla forma senza figura:

There it sat
in the projecting angle of the bridge flange
as I stood aghast and looked at it—
in the half light: shapeless or rather returned
to its original shape, armless, legless,
headless, packed like the pit of a fruit into
that obscure corner—or
a fish to swim against the stream—or
a child in the womb prepared to imitate life,
warding its life against
a birth of awful promise. The music

¹⁹ Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni* (Milano: Vita e Pensiero, 2001).

²⁰ Rodolfo Zucco, "Le ceneri di Vittorio Sereni," *Per leggere* II/3 (autunno 2002): 86.

²¹ Laura Barile, *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni* (Firenze: Le Lettere, 2004), 13–71.

²² Annotiamo intanto, su un livello molto generico, che ci sono due figure del testo di Williams, la frontiera e il deserto, che producono un forte effetto di risonanza analogica con l'immaginario sereniano.

guards it, a mucus, a film that surrounds it,
a benumbing ink that stains the
sea of our minds—to hold us off—shed
of a shape close as it can get to no shape,
a music! a protecting music .

I am a poet! I
am. I am. I am a poet, I reaffirmed, ashamed²³

La musica, che è anche la poesia (secondo la doppia logica già esposta, per cui la musica che il poeta—e non i suoi compagni—riesce a sentire è anche, nello stesso tempo, la musica che egli produce), ha la funzione importantissima di avvolgere, di proteggere quell'assenza di figura che è figura o forma originaria vicinissima all'assenza di forma, dice Williams; ed è per questo che il personaggio-voce può eromper e nell'enfatico grido che chiude il brano, e che tanto dispiaceva a Sereni. Per Williams la fine della poesia è inconcepibile, e il silenzio della poesia può solo essere ascolto di una musica che è già lì e che nello stesso tempo sarà la poesia a dover suonare e far risuonare. Forse la differenza vera, dirimente, tra le immaginazioni poetiche dei due, è che per Williams, come si vede nei versi appena citati, poesia è sviluppo, e custodia dello sviluppo, di un nucleo al limite tra forma e informe (il nocciolo di un frutto, un pesce nella corrente, un feto nel liquido amniotico), mentre per Sereni è attesa propiziatoria del miracolo di una polvere che fiorisce, di un tempo sbriciolato, macinato, che ritorna alla vita, come si legge in una poesia stupenda e misteriosa quale *L'alibi e il beneficio*, dove è la "globalità del possibile" che si nasconde, si ritrae, ma "per fiorire in alberi e fontane."²⁴

Nonostante sia stato più volte studiato e commentato con ottimi risultati, vale la pena tornare ancora sul saggio dedicato da Sereni a *The Desert Music*.²⁵ In queste pagine infatti si trova, attuato con la chiarezza e la decisione maggiori offerte dalla scrittura saggistica, lo stesso movimento che Sereni aveva compiuto nei confronti di Williams durante la fatica di tradurlo. Ossia, e lo vedremo, lo spostamento, la riubicazione del centro nevralgico del testo in una zona diversa da quella in cui l'aveva piazzato Williams, e quindi una trasformazione critica (parallela a quella poetica operata traducendo) della fisionomia ideale del testo. Vediamo. Scrive Sereni, citando abbondantemente Williams:

²³ Williams, *Poesie*, 228.

²⁴ Cito il testo da Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella (Milano: Mondadori, 1995), 152. Un'analisi e un commento molto belli si leggono in Niccolò Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni* (Roma: Carocci, 2015). Va segnalato che almeno in un luogo sereniano i due immaginari, il suo e quello di Williams, si fondono quasi perfettamente. Il penultimo verso di *Rimbaud*, una delle poesie 'egiziane' di *Stella variabile*, recita proprio "quando il deserto ricomincia a vivere." Il testo si legge in Sereni, *Poesie*, 263.

²⁵ Quando Sereni riutilizzò il testo, in origine apparso su "aut aut" nel 1961, per l'introduzione a quattro mani (le altre due erano di Cristina Campo) al volume einaudiano di poesie di Williams dello stesso anno, il poeta aggiunse in una nota che il saggio, nato come commento "a un testo isolato di W. C. Williams [...] riepiloga tuttavia quanto mi è parso di intendere dell'opera di questo poeta, dopo una serie di accostamenti per nulla continui nel tempo" in Williams, *Poesie*, 15. Al di là dell'*understatement*, o piuttosto della *deminutio* al limite dell'autodenigrazione con cui la nota continua, queste parole sono importanti perché segnalano la presenza di un'interpretazione che partendo da *The Desert Music*, e usandola come centro di irradiazione, investe la totalità dell'operato del poeta americano.

“Avevo attraversato il deserto e *visto* il deserto.” Non è difficile cogliere nel testo di *The Desert Music* l’attimo generatore del moto di tutta la poesia, la cosa vista e vissuta che prima di ogni altra ha avviato la macchina della poesia:

Lasciando la California per tornare ad oriente
il fertile deserto (solo che avesse acqua)
ci attornìò, musica di sopravvivenze, soffocata, distante,
udibile sì e no; ne eravamo investiti...

La sabbia del vento, il turbine più visto che udito; l’ineffabilità della sensazione, della sensazione pura, che è insieme una proposta della realtà visibile e una domanda insistente... Cose da lasciar cadere o da conservare? Williams, prima di tutto, accoglie: vede una cosa, giudica che altro ne verrà. È in questo senso largamente disponibile; e in questo senso *voyant* e *sperimentale* al tempo stesso.²⁶

A me sembra chiaro, per contro, quanto questa lettura sia condizionata, se non proprio edificata, dal desiderio dell’interprete. Quello di cui parla Sereni è *The Desert Music* come a lui sarebbe piaciuto scriverla (e leggerla), ossia come una poesia che accorda il primato indiscusso, sia sul piano ontologico che su quello valoriale, all’esperienza immediata, al contatto sensibile con un flusso di fenomeni che si offrono alla percezione e poi alla rielaborazione intellettuale: una poesia in movimento e in presa diretta sul divenire. E si può notare che nei versi citati ricorre una formula che ingrana perfettamente con l’immaginazione attiva sereniana, vale a dire quel “fertile deserto” così simile al fiorire della “polvere d’anni” che abbiamo riletto poco fa in *L’alibi e il beneficio*. Ora, è vero che il manipolo di versi riportati da Sereni sono fondamentali per la comprensione della poesia di Williams, a partire dal fatto basilare che da lì viene il titolo; ed è possibile, per di più, che vi si trovi “l’attimo generatore,” per dirla con Sereni, della dinamica del testo. È altrettanto vero, però, come già detto, che il poeta continuerà a sentire quella musica, uscito dal deserto, sul ponte e poi per le strade di El Paso, e che dopo il secondo incontro con la forma senza figura quella musica sarà diventata la musica della poesia, la poesia stessa. Tra i versi del deserto e quelli dell’ultima parte della poesia Williams allaccia un legame molto forte affidato all’occorrenza, nei due contesti, della medesima parola per dire la medesima situazione; il fertile deserto “surrounded us, a music of survival,”²⁷ proprio come nel finale “the music [...] surrounds” il nocciolo-pesce-feto, la sostanza della poesia, e negli ultimi versi “the music,” dice il poeta, “is all about me,” (228) lo circonda e lo riguarda, risospingendo di nuovo tutto verso l’inizio con quel suo primo “about,” come ho tentato di spiegare in queste pagine. Non è sorprendente constatare, a questo punto, come Sereni respinga decisamente, nel prosieguo del saggio, lo sviluppo toccato alla musica del deserto, al flusso disordinato di sensazioni, nel corso della poesia di Williams. Leggiamo un passo lungo, nella convinzione che sia ancora utile interrogarlo sebbene sia stato, e giustamente, molto citato e commentato nel corso degli anni:

Che senso si ricava infatti da *The Desert Music*? [...] Un’affermazione di un potere taumaturgico della poesia, ad esempio nei confronti della legge impotente, e di un suo primato sulle altre attività dell’uomo? In tal caso si potrebbe davvero

²⁶ Sereni, *Poesie*, 16–17.

²⁷ Williams, *Poesie*, 210.

buttare nel fiume l'«immota puntellata forma» in cui ci si è imbattuti una sera sul ponte tra Juarez e El Paso: tanto, c'è l'artista che pensa a tutto, che risolve tutto nella sua arte; la Poesia resuscita i morti, il Verbo chiama il non essere all'Essere, l'informe alla Forma... O si potrebbe correggere, sempre a beneficio della Poesia, questa che suona già come una condanna e far rilevare che Williams si è messo al riparo da questo sospetto nel riconoscere alla poesia una funzione più modesta, ma comunque una funzione: quella di puntare il dito, a modo suo, su fatti e condizioni che passerebbero altrimenti inosservati, confinati nel «semibuio» della cronaca. Il che è vero anche per Williams, ma implicitamente, quando non di passaggio, e non centralmente. E nemmeno questo è un merito, a mio parere. Resta quella specie di apoteosi finale, ma ritengo sia da ricondurre entro i limiti dell'occasione da cui la poesia ha preso le mosse, nel naturale sviluppo proliferante della sensazione di partenza. Provo un'istintiva avversione per ogni poesia che abbia per oggetto se stessa e i suoi problemi (o che, rispetto a un discorso critico in atto, si ponga a esempio di come la poesia *dovrebbe* essere formalmente o non formalmente: contro ogni apparenza non si è mai fatta in Italia tanta poesia della poesia come ora, anche se si deve riconoscere che taluni tra i più interessanti risultati della produzione più recente passano sotto questa insegna, l'insegna, mi si conceda l'espressione, del dimostrativismo). *The Desert Music* è qua e là punteggiata di involontarie dichiarazioni sulla poesia. Ammesso che siano isolabili (ma in realtà non lo sono) e che isolate si pongano con valore di "verità" e di norma, si stenterebbe a sottoscriverne anche una sola. Prese in sé e per sé, non potrebbero che riportarci indietro di vari anni, ricondurre la poesia su quegli altari da cui, a fatica, a forza, la si era strappata: con troppa fatica e troppa forza, a dire il vero, perché da tempo se n'era tolta da sé. La verità è un'altra. Ed è che quanto Williams afferma qui dentro rifletterà magari certe sue convinzioni e inclinazioni costanti (di fedi e di principi *eterni* non è il caso di parlare), ma conta e vale nell'ordine e nella luce particolare di quanto sta dicendo, tra gli ingredienti che sta usando in quel momento per dirlo, nella disposizione dei dati che sta manovrando in vista d'una costruzione totale. Nella progressione della "musica del deserto" si sprigiona un'emozione in più, che chiamerò provvisoriamente—com'è provvisoria, non, per se stessa e per sempre, vincolante, la musica di cui sopra—*sentimento della poesia*. Come altre emozioni qui affiorate, un'energia, un *materiale da costruzione* in più. Non altro.²⁸

Questo è un giudizio molto duro travestito da assoluzione per non aver commesso il fatto, o meglio per insufficienza di prove. Ma la questione si può abordare anche da un altro versante, e l'abbiamo già fatto: qui troviamo *The Desert Music* come a Sereni sarebbe piaciuto che fosse, e come ha cercato di farla diventare analizzandola e anche traducendola. Solo in questo modo si può capire il motivo di alcune affermazioni, e in realtà della globale linea argomentativa, di Sereni nella pagina citata, quando sostiene che "quella specie di apoteosi" del finale (del poeta e della poesia: si notino le pinze con cui il sostantivo viene tenuto a distanza, e l'imbarazzo che esso crea nell'osservatore; e ancora non sfuggano le sardoniche maiuscole usate nei dintorni: Sereni è, come sempre, di maniere civilissime, che però qui non riescono a celare, né forse sono

²⁸ Sereni, *Poesie*, 18–20.

interessate a farlo, un'invincibile freddezza) non avrebbe valore autonomo ma sarebbe invece solo una delle tante espansioni, materializzazioni, dell'esperienza pura da cui il poeta è stato toccato nel deserto; o quando scrive che *The Desert Music* è “qua e là punteggiata di involontarie dichiarazioni sulla poesia”; mentre è evidente a chiunque li abbia letti che questi versi di Williams sono una continua tematizzazione, non occasionale e nient'affatto involontaria, della forza della poesia, e che il finale è il coronamento e il superamento dell'esperienza del deserto, come Williams medesimo si è premurato di segnalare scrivendo che solo lì, in chiusura, il poeta sente davvero la musica, la ascolta all'interno del suo flusso (“in a lonely moment I hear it. Now it is all / about me,”²⁹ mio il corsivo), e arriva a produrla, mentre all'altro capo della poesia quella musica era ancora “subdued,” era soltanto “half heard” (210, mio il corsivo), e la linea di svolgimento del testo, quella che tiene insieme la molteplice varietà delle sue parti, è proprio il progressivo accordarsi del personaggio-voce alla musica. E lasciamo da parte ora la lunga parentesi dedicata alla situazione della (poesia della) poesia italiana e al suo “dimostrativismo,” ricordando soltanto che il 1961 in cui escono traduzione e saggio di Sereni è anche l'anno di pubblicazione dell'antologia *i novissimi*.³⁰

Sereni scrive che in *The Desert Music* il sentimento della poesia, l'emozione della poesia—ovvero, se leggo correttamente, la postura metapoetica di Williams una volta che il traduttore e interprete l'ha spogliata di ogni intento programmatico e di poetica ante rem—è solo “un materiale da costruzione in più. Non altro.”³¹ Chiedersi ancora se Sereni qui abbia ragione o no è davvero poco interessante; forse riveste un interesse leggermente maggiore osservare che, sorvolando su Williams, nemmeno Sereni stesso ha mai praticato e messo in pagina questo sentimento come un semplice materiale da costruzione. Al contrario, declinando in negativo quanto Williams proclama come affermazione sovrana, per Sereni la poesia della difficoltà/impossibilità di fare poesia (pur sempre una forma di metapoesia, alla fine) ha rappresentato una specie di basso continuo, sul quale gli altri suoi motivi hanno sviluppato il loro gioco e il loro intreccio; fino alla grande summa che apre *Stella variabile, Un posto di vacanza*, con il poeta ironicamente rinominato “scriba,” i famosi versi di condanna a “una cosa / scritta

²⁹ Williams, *Poesie*, 228.

³⁰ Una delle pochissime lettere veramente dure indirizzate all'amico Luciano Anceschi riguarda proprio i demeriti (secondo Sereni) di quell'iniziativa letteraria e di chi vi partecipava (Anceschi, lo ricordiamo, ne era invece uno dei principali promotori e sostenitori). La lettera è databile al gennaio 1961. Scrive Sereni: “impressione generale: queste poesie non dicono niente—o quasi—senza un discorso preparatorio, senza note, senza commenti, senza che se ne faccia—prima—il punto goniometrico. Non è vero che è così per tutte le autentiche novità. C'è pure un lato—irrazionale, non ammaestrato—che avverte al primo colpo, confusamente, che qualcosa di nuovo e autentico c'è senza bisogno di ammaestramenti, che servono—invece—dopo.” E poco più avanti, riferendosi espressamente all'introduzione di Giuliani: “quel che si dice di non-paura per la lingua comune contemporanea, di effetti di accrescimento, di riduzione dell'io eccetera sono cose che io sento da sempre e ho sperimentato in proprio e che non ho mai detto così chiaramente come nella nota su W.C. Williams”; Vittorio Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935–1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini (Milano: Feltrinelli, 2013), 211–212. Sereni afferma dunque, nemmeno troppo implicitamente, che il suo Williams (il saggio ma anche la traduzione di *The Desert Music*) trova posto in una linea di ricerca avviata da tempo, che risponde alle medesime esigenze enunciate da Giuliani, teorico e metricologo dei *novissimi*; ma, contrariamente ai *novissimi*, senza impelagarsi nelle sabbie mobili della metapoesia e del “dimostrativismo.” Come sto cercando di mostrare, traducendo Williams Sereni in realtà lavora per abbassare il tasso di metapoesia e di “dimostrativismo” (ammesso ovviamente che di questo si tratti) dello stesso testo di partenza; e poi usa questo Williams-Sereni contro un, chiamiamolo così, Williams-Olson-Giuliani, chiamando ad arbitro Anceschi, autorevole figura critica che fa da ponte tra Sereni medesimo e l'area sperimentale.

³¹ Sereni, *Poesie*, 20.

che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, / e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione” e il ripetuto automonito “non scriverò questa storia.” E il fatto che l’autore abbia sovente stabilito una distanza di sicurezza tra sé e quelle sue poesie in cui la riflessione metapoetica si fa più marcata non smentisce l’ipotesi della loro rilevanza, anzi forse la rende più probabile. Valga come unico esempio la qualifica di “poesia semiseria” ripetutamente attribuita da Sereni a un testo come *I versi*.³²

Uno stralcio della traduzione di *The Desert Music* è stato inserito da Sereni, com’è noto, nel suo quaderno di traduzioni, *Il musicante di Saint-Merry*, uscito in prima edizione nel 1981. Ma prima di arrivarci dobbiamo sostare brevemente nella *Premessa* al volume, dove il nome di Williams torna, accostato a quello di Char. Probabilmente questo (assieme al saggio sui *Feuillets d’Hypnos* di Char, datato 1968)³³ è il passo in cui Sereni ha enunciato con maggiore lucidità un’idea della traduzione come contatto non irenico con una differenza, una diversità in grado di contestare chi vi si espone (e che costui, si aggiunga, deve a sua volta almeno in parte contestare perché vi sia scambio, e cioè il rapporto sia veramente tale). Leggiamo dunque questo brano:

Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l’altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla—e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere.

In almeno due altre circostanze, la prima volta a proposito di W.C. Williams, mi è accaduto di confidarmi in questi termini: “Un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un frammento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l’esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo.”³⁴

La dialettica di appropriazione e estraniamento, familiarizzazione e defamiliarizzazione, che sta alla base del tradurre³⁵ viene formulata da Sereni in maniera molto sottile: il contatto col dissimile favorisce un allargamento dell’area investita dalla luce della consapevolezza, ed è quindi uno strumento, e una pratica, che conduce ad una maggiore, migliore e più autentica conoscenza di sé. Non si sbaglierebbe di molto, credo, dicendo che qui la traduzione è anche un lavoro di autoanalisi, che aiuta ad aggirare le barriere dell’io ideale (o del sé narrante, direbbero forse oggi i neurobiologi) e a prendere visione parziale, sempre dietro lo schermo delle parole e dell’elaborazione formale, di uno strato più profondo e veritiero del sé. In questo senso mi pare che il lavoro di Sereni, e la sua ‘poetica della traduzione,’ se si può dire qualcosa del genere, risultino pienamente complanari alle proposte di Antoine Berman quando parla di analitica della

³² Nel fondamentale apparato critico allestito da Dante Isella per il “Meridiano” delle poesie di Sereni si riporta un passaggio di un discorso pubblico tenuto dal poeta, in compagnia di Giansiro Ferrata, nel 1960: *I versi* è “la sola poesia semiseria con una certa vena poetica che io abbia mai scritto, che non penso di mettere in un libro, che forse non pubblicherò nemmeno in rivista”; Sereni, *Poesie*, 584.

³³ Lo si legge ora in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo (Milano: Mondadori, 2013), 883–897.

³⁴ Vittorio Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo (Torino: Einaudi, 2001), XXXII–XXXIII.

³⁵ Vedi Antonio Prete, *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011), 14–59.

traduzione, e di analisi del traduttore: “le traducteur doit ‘se mettre en analyse’, repérer les systèmes de déformation qui menacent sa pratique et opèrent de façon inconsciente au niveau de ses choix linguistiques et littéraires. Systèmes qui relèvent simultanément des registres de la langue, de l’Idéologie, de la littérature et du psychisme du traducteur.”³⁶ La “zona incerta” e oscura viene così dapprima esteriorizzata nel testo altrui (che nelle parole di Sereni attivamente la assorbe, la risucchia fuori dal soggetto e gliela rende visibile), e una volta resa chiara grazie a questa proiezione, può collaborare con le altre zone della coscienza. Enigmatico non è dunque solo il testo; ugualmente o forse più enigmatica è la psiche, la mente incarnata nella sensibilità, di chi quel testo si trova a incontrare. Il frammento, la scheggia di testo che, apparentemente senza motivo, penetra nei circuiti mnemonici di quella mente incarnata è dunque quello che più fa risuonare la zona incerta del soggetto, ancora intima e nello stesso tempo estranea. Esisterebbe quindi, oltre e simultaneamente alle opposizioni e anche alle inimicizie manifeste, una sorta di nietzscheana “amicizia stellare,”³⁷ agente nel distacco e nella lontananza, fra il traduttore e il ‘suo’ testo estraneo. O, per citare un altro estraneo familiare a Sereni come Blanchot,³⁸ un’amicizia come “rapport sans dépendance, sans épisode,” un rapporto che conservi “la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport.”³⁹

Ma come si comporta Sereni quando deve scegliere un brano da *The Desert Music*, per inserirlo in un volume che lo vede come autore? La maniera più semplice, e in apparenza incontestabile, di rispondere a questa domanda sarebbe riprendere, modificando il nome proprio, la prima strofa della poesia iniziale di *Traducevo Char*, in *Stella variabile*: “A modo mio, René Char / con i miei soli mezzi / su materiali vostri.”⁴⁰ Difatti Sereni, selezionando una lunga porzione della parte centrale e quantitativamente più ingente, quella messicana, del testo, recide completamente da questa versione della poesia le sezioni iniziale e finale, escludendo del tutto lo spazio di transito del ponte, la forma senza figura, e dando tutto il rilievo alla parte di osservazione e registrazione dell’esperienza, basata dal punto di vista stilistico e ideativo su montaggio serrato di voci altrui, polifonia, porzioni dialogiche; insomma su quell’insieme di procedimenti strettamente connessi che Sereni aveva messo al centro, sperimentandoli lungamente, della sua ‘nuova’ poetica a partire dagli *Strumenti umani*.⁴¹ Inoltre, dato che nel quaderno di traduzioni sereniano la poesia di Williams comincia giusto con quei versi che nel saggio del 1961 erano stati individuati come nucleo originario e radiante del componimento (“Leaving California to return east, the fertile desert”...), Sereni conferma qui fattivamente la sua interpretazione (piuttosto discutibile se presa di per sé, come ho cercato di mostrare), facendo ‘davvero’ di questo passaggio l’inizio del testo. A modo mio, dunque, William Carlos Williams? Sì e no. Sì, perché nella porzione antologizzata di *The Desert Music* è molto riconoscibile l’affinità immediata con alcuni tratti maggiori del Sereni maturo. Ma proprio la riconoscibilità, il

³⁶ Berman, *L’épreuve de l’étranger*, 19.

³⁷ Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza e Idilli di Messina*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini (Milano: Adelphi, 1977), 201.

³⁸ Sereni cita Blanchot, anche in questo caso mettendo in campo una strategia di adesione e di distanziamento insieme, nel già ricordato saggio su Char; e cita un passo di *La part du feu* in cui si parla proprio di poesia della poesia; vedi Vittorio Sereni, “I ‘Feuillets d’Hypnos,’” in *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo (Milano: Mondadori, 2013), 895.

³⁹ Blanchot, *L’amitié*, 328.

⁴⁰ Sereni, *Poesie*, 239.

⁴¹ Vedi Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento* (Roma: Bulzoni, 1999); la critica è concorde, d’altra parte, nel sostenere che a questo proposito Williams sia stato uno dei poeti che Sereni ha più attentamente studiato, e da cui ha imparato di più.

senso di familiarità, rischiano di impedire che la “zona incerta” di Sereni, quello spazio insieme proprio e improprio, familiare-estraneo, che Williams (e Char per un altro verso) avevano contribuito a far emergere e muovere, anche dolorosamente, continui la sua opera di espansione e delucidazione della coscienza. Rischiano dunque di restituire a Sereni, e a noi di Sereni, un ‘mio,’ un ‘proprio,’ diminuiti, parziali, meno autentici.⁴²

⁴² “Tradurre questa poesia,” ha scritto con grande onestà Sereni a proposito di *The Desert Music*, “ha dato a me minore soddisfazione che il tradurre altre dello stesso autore”; Williams, *Poesie*, 13. In conclusione, forse si potrebbe dire che Sereni abbia cercato, con le sue opzioni traduttive, anche di recuperare un po’ di quella soddisfazione che la poesia, portandolo nella sua zona incerta, in prima battuta gli negava.