

DA UN TESTO A UN ALTRO

Edoardo Esposito

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000 0003 2414 6488

ABSTRACT IT

Il saggio prende in considerazione una poesia di William Carlos Williams e la traduzione che ne diede Vittorio Sereni, interrogandosi sulle ragioni delle affinità e diversità esistenti fra i due autori e su ciò che il testo italiano riesce o meno a restituire dell'originale: che dalla cupa e amara atmosfera dei primi versi volge infine al riconoscimento di come la poesia abbia le sue radici legate a quelle stesse del dolore.

PAROLE CHIAVE

Poesia; Traduzione; Interpretazione; William Carlos Williams; Vittorio Sereni.

TITLE

From One Text to Another

ABSTRACT ENG

The essay takes into consideration a poem by William Carlos Williams and the translation given by Vittorio Sereni, questioning the reasons for the affinities and differences existing between the two authors and what the 'Italian' text manages or fails to convey of the original: from the dark and bitter atmosphere of the first verses it finally turns to the recognition of how poetry has its roots linked to those of pain.

KEYWORDS

Poem; Translation; Interpretation; William Carlos Williams; Vittorio Sereni.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Edoardo Esposito, già docente di Letterature comparate e di Teoria della letteratura presso l'Università degli studi di Milano, ha svolto attività di ricerca sia sul piano teorico-metodologico, sia su quello storico e filologico. Fra le sue opere, *Metrica e poesia del Novecento* (1992), *Il verso: forme e teoria* (2003), *Elio Vittorini. Utopia e scrittura* (2011), *Lettura della poesia di Vittorio Sereni* (2015), *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre* (2018).

Anche le traduzioni diventano, in un poeta, parte della sua stessa poesia, e spesso è dal lavoro di traduzione che la poetica di un autore riceve conferme o correzioni che lo aiutano a trovare una voce saldamente sua. Ciò è particolarmente vero per Sereni nel confronto che egli attua con due poeti assai dissimili fra loro – e da lui – tra il 1957 e il 1959: René Char e William Carlos Williams, ai quali tornerà più volte nel suo lavoro del dopoguerra.

Nel caso di Char e dei suoi *Feuillets d'Hypnos*<sup>1</sup> Sereni doveva sentirsi stimolato (oltre che dalla materia resistenziale che gli permetteva di avvicinarsi, e sia pure per interposta persona, a quell'esperienza che – avrebbe detto – «ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre»)<sup>2</sup> dal suo linguaggio teso e misuratissimo, lavorato come un cristallo e denso di figurazione; all'opposto lo attirava in Williams la pacata osservazione delle cose e l'assunzione della cronaca o dello spettacolo del mondo a soggetto di un discorso che mancava assolutamente di una «discriminazione di base tra “poetico” e “non poetico”» e che gli consentiva «più piena adesione [...] ai suggerimenti dell'esistenza».<sup>3</sup> Così dalla prosa dei *Feuillets* Sereni sarà spinto a misurarsi in seguito anche sul lavoro in versi di Char, approfondendo la valenza del suo linguaggio ieratico, simbolico, a volte sentenzioso, carico di valenze inesprese; e ne darà conto nella scelta operata con il volume del 1974 *Ritorno Sopramonte*.<sup>4</sup> Williams rafforza invece Sereni sulla strada di un discorso inclusivo, che non teme di affrontare e nominare la normalità del quotidiano e di soffermarvisi, anche se la formazione cui hanno contribuito Ungaretti e Montale non consente alla sua poesia di distendersi e magari cedere a quel tanto di fluviale che è nelle scelte di scrittura del poeta americano.

Il proposito di tradurre, del resto, può nascere da un intento di emulazione o di competizione, da una specie di appassionata scommessa del traduttore con sé medesimo sul testo preso di mira, oggetto in sé compatto, sulle prime non scalabile né penetrabile, o per la sua apparente perfezione o per la suggestività disperante o per la sua stessa oscurità, tuttavia rotta da lampi, disseminata di scaglie di particolare richiamo e splendore, o anche solo di luci familiari o allettanti in sé; vere e proprie vie d'accesso invitanti e alla fine persuasive circa l'arrendevolezza e la fruibilità dell'insieme.<sup>5</sup>

Proprio un intento e una scommessa di questo tipo hanno forse mosso Sereni nella scelta di portare in italiano una delle poesie di più ardua interpretazione dei *Collected*

<sup>1</sup> Cfr. RENÉ CHAR, *Fogli d'Ipnos. 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968; la traduzione di Sereni era presente già in RENÉ CHAR, *Poesia e prosa*, a cura di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962.

<sup>2</sup> Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983, p. 64.

<sup>3</sup> Sono parole di Sereni nella prefazione a WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961.

<sup>4</sup> RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1974.

<sup>5</sup> Così Sereni in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, cit., p. 14.

*Earlier Poems* di Williams, *These*, poesia che è presente fra le prime sue traduzioni del poeta americano, nonché ripresa nel volume *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, pubblicato da Sereni nel 1981 e che raccoglie una scelta significativa del suo lavoro di traduttore.<sup>6</sup> Ne riproponiamo qui il testo:

These		Queste sono
are the desolate, dark weeks when nature in its barrenness equals the stupidity of man.		le desolate cupe settimane quando la natura, arida, eguaglia l'umana vacuità.
5 The year plunges into night and the heart plunges lower than night	5	L'anno affonda nella notte, ma più giù che la notte il cuore affonda fino a una vuota plaga corsa e corsa dal vento senza luce di sole stelle o luna.
to an empty, windswept place without sun, stars or moon but a peculiar light as of thought		
10 that spins a dark fire – whirling upon itself until, in the cold, it kindles	10	Solo è una luce, come di pensiero, e tetro un fuoco ne serpeggia, mulinante, che freddo avvampa infine in consapevolezza di nulla che si conosca e non è solitudine nemmeno – anche uno spettro lo si abbraccerebbe –
to make a man aware of nothing that he knows, not loneliness	15	
15 itself – Not a ghost but		vuoto, disperazione... (e chi geme, chi sibila...) tra i lampi
would be embraced – emptiness despair – (They whine and whistle) among		e i tuoni di guerra: case che oltre il pensabile
the flashes and booms of war; houses of whose rooms	20	hanno fredde le stanze, partita la gente che amammo e vuoti, i letti umidi i divani, le poltrone deserte.
20 the cold is greater than can be thought,		
the people gone that we loved, the beds lying empty, the couches	25	Nascondile queste cose dove ti pare, che mettano radici via dalla memoria

<sup>6</sup> Cito dalla nota d'autore di questo volume, pubblicato da Einaudi (1981, p. xi): «Cinque mie traduzioni con immagini di Sergio Dangelo erano apparse in un opuscolo di una collana di "immagini e testi" diretta da Roberto Sanesi per le Edizioni del Triangolo, Milano 1957. Le poesie *Adam*, *These*, *Dedication for a Plot of Ground* sono presenti in mia traduzione nell'antologia *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958».

	damp, the chairs unused –		e crescano lungi da occhi ed orecchi gelosi, senza rapporto, sole.
25	Hide it away somewhere out of mind, let it get to roots and grow, unrelated to jealous		
	ears and eyes – for itself. In this mine they come to dig – all.	30	Tutti a questa miniera vengono a scavare. È questa la matrice della più dolce musica? La fonte di poesia che dice, se l'orologio è fermo, fermo è l'orologio che ieri
30	Is this the counterfoil to sweetest		scandiva gli attimi così sicuro?
	music? The source of poetry that seeing the clock stopped, says, The clock has stopped	35	
	that ticked yesterday so well? and hears the sound of lakewater splashing – that is now stone.		E battere ascolta il fiotto dell'acqua lacustre che ora è pietra.
35			

Una lettura essenziale, condotta attraverso gli snodi grammaticali, ci mette anzitutto di fronte a una constatazione che è insieme dichiarazione, tesa a stabilire un parallelo tra la natura, nuda e sterile nel periodo invernale (quando «l'anno affonda nella notte») e l'ottusa vuotaggine (*stupidity*) dell'uomo, che incapace di comprendere e di agire lascia il suo cuore affondare nella notte stessa, sprofondare là (*an empty [...] place*) dove non c'è luce alcuna.

È un momento di amarezza e di sconforto, forse indotto proprio dalle riflessioni che il chiudersi dell'anno porta spesso con sé e in cui l'unico spiraglio (ma è un *dark fire*, un fuoco che non scalda e non allietta) è dato dal farsi strada di una consapevolezza negativa, quella della propria nullità e della solitudine in cui si è immersi, in una situazione sostanzialmente di guerra, dove non c'è che abbandono: «e vuoti, i letti umidi i divani, / le poltrone deserte».

Segue a questo sfogo di amarezza una sorta di scatto, il rifiuto di farsi schiacciare dall'angoscia, un'esortazione a non cedere alle immagini del vuoto, o almeno a rifiutarle, a spingerle via dalla memoria, a nasconderle dove metteranno radici ma senza che possano restare vive nella coscienza. E altro segue: perché questo luogo diventa immediatamente *mine*, miniera dove tutti andranno a scavare, come se dalla disperazione stessa si dovesse trarre infine *the sweetest music*, «la più dolce musica», la consapevolezza di un rapporto misterioso tra angoscia e desiderio, tra l'orologio «fermo» e quello che pure «ieri / scandiva gli attimi / così sicuro». E la domanda che il poeta si pone alla fine è insieme risposta all'iniziale senso di vuoto, giacché si osserva che proprio dal confronto con la memoria, del presente con il passato, si ricava la relatività delle nostre ansie e delle

Poesia, dunque, come luogo dell'inconscio e della memoria inconsapevole? come momento che riaffiora nel presente dal passato (dal dimenticato, dal rimosso) a stabilire un contatto, un ricongiungimento che mostri una linea e che si proietti ad illuminare come una piccola scarica elettrica (un'epifania) il futuro (se non è troppo dire)? Sereni, che aveva parlato della propria poesia come tentativo di salvare «un momento o un luogo della propria esperienza»<sup>7</sup> e poi di una riflessione che desse altra organicità (ma sto parafrasando) all'«emozione di partenza»<sup>8</sup> nel segno di una «ricerca dell'identità»<sup>9</sup> avrebbe forse consentito, almeno parzialmente, a un'ipotesi di questo genere. Certo non gli era estraneo, del momento messo in versi da Williams, il senso d'angoscia e di solitudine che vi aveva trovato espressione e che nei versi del *Diario d'Algeria* datati *Natale 1944* traspariva nell'accostamento quasi blasfemo tra il vino del «bicchiere di frodo» e il credo cattolico della transustanziazione:

Nel bicchiere di frodo  
tocca presto il suo fondo  
quest'allegria che vela la tristezza  
in cresta dei tizzi sopiti  
sbalzati a noi dal più lontano fuoco.  
E sii tu oggi il Dio che si fa carne  
lontananza per noi nell'ora oscura.<sup>10</sup>

Nemmeno possiamo ignorare che uno stato d'animo simile sia presente, in tutt'altra situazione e in un tempo non meno mutato, quando Sereni compone il trittico *Lavori in corso*, tanto che proprio due versi di *These* gli tornano alla memoria e gliene impongono la citazione, quasi come quelle «scaglie di particolare richiamo e splendore» che lui stesso aveva osservato come possano invitare ed essere appunto di stimolo alla traduzione di un testo:

Sarà che esistono vite come foglie morte –  
la casa tra le acque  
                                evidentemente in rovina  
quella lebbra repressa dall'acciaio  
quei ragnateli di suoni domestici di appena ieri  
*(e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte)*  
lasciala nel lampo del suo enigma  
espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside Drive

<sup>7</sup> Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, cit., p. 75.

<sup>8</sup> Cfr. FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965, p. 144.

<sup>9</sup> Cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, cit., p. 131.

<sup>10</sup> Cfr. ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 84.

non chiederti dove saranno mai finiti  
non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio  
(ma strano che uno ricordi solo questo di un'intera metropoli)<sup>11</sup>

Ho detto “due versi” in riferimento sia al testo originale sia alla coppia endecasillabo più settenario che li scandisce nella traduzione e che nel nuovo testo sereniano vengono ricomposti in un unico verso lungo, nel quadro di un discorso di impianto descrittivo-ragionativo ritmicamente molto sgranato e tutt'altro che raro nell'ultima produzione di Sereni. La sua versificazione, del resto, è sempre stata largamente libera, anche se nella traduzione che stiamo analizzando sono numericamente dominanti gli endecasillabi e i settenari sulle altre misure; è da notare, piuttosto, la varietà delle strofe che ne risultano e che liberamente ricompongono l'originaria scansione in terzetti: scansione per altro solo grafica (non sorretta da regolarità rimiche o ritmiche e contraddetta anzi continuamente dall'andamento sintattico) e che non manca di analoghe testimonianze nel vasto lavoro di Williams. Non fa bisogno di soffermarsi in proposito: già il *These* iniziale – dimostrativo isolato a titolo del componimento – è sintatticamente legato ai successivi tre versi, mentre nei terzetti successivi il senso corre dall'uno all'altro con frequenti enjambement, che sono particolarmente rilevati ai versi 15 e 18, dove aggettano tra una strofa e l'altra una congiunzione avversativa (*but*) e una preposizione come *among*; ancora, senza fermarsi sui vari altri casi, si guardi ai versi 14-15 (*loneliness* | *itself*) o ai versi 23-24 (*coaches* | *dump*); e, tra la terzultima e la penultima strofa, all'aggettivo superlativo *sweetest* separato dal sostantivo *music*.

Sereni, abituato forse al rapporto motivato che la tradizione italiana istituisce tra verso e strofa, e incline al più regolato corrispondersi della giacitura ritmica con quella sintattica che la sua stessa scrittura testimonia, non ritiene di dover seguire l'astratta e preordinata simmetria del poeta americano, e cerca piuttosto di aiutare, con la pausa del discorso, la comprensione del senso, di per sé non facile nelle immagini, nelle metafore, nelle considerazioni e negli interrogativi che, in omaggio a una poetica di più scorciati e intuitivi rapporti, si susseguono.

Sarà piuttosto per altre suggestioni che la poesia di Williams avrà in generale presa su di lui, e prima di tutto in quanto «non è poesia di idee, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose (*no ideas / but in things*)», dalle cose osservate e dalla «proliferazione, per

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 193. La poesia – qui ripresa solo nei versi iniziali – era nata dall'esperienza di un viaggio a New York e fu pubblicata in prima istanza su «Origine», Luxembourg 1969, pp. 26-36; cfr. quanto ne dice Sereni negli *Immediati dintorni*, cit., pp. 119-120: «Il ricordo più vivo che ho di New York – città di cui è facile dire che a prima vista è terrificante e che in un secondo momento entusiasmo come sede ed emblema insostituibile di vitalità anche nel marcio, anche nella degradazione – è di una casa abbandonata di là dall'Hudson, un tempo residenza di qualche Gatsby tra gli anni Venti e Trenta: puntualmente mi appariva davanti come un'ossessione, un enigma di continuo riproposto nello scorrimento del traffico lungo il Riverside Drive».

acquisizioni e dilatazioni successive, degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale)», senza preclusioni di sorta e semmai con la volontà di «sviluppare fin dove possibile la potenzialità della cosa, a portarne in luce tutto quanto è possibile cavarne e a darvi ulteriore figura e significato». <sup>12</sup> Ne sarà magari conseguenza quella proliferazione del discorso che è evidente nell'opera più articolata di Williams, *Paterson*, scritta tra il 1946 e il 1958 in cinque libri («Una poesia di normali proporzioni in partenza, un "poema" in arrivo», <sup>13</sup> ha osservato Sereni,) anche se non mancano nel suo lavoro componimenti che diremmo senz'altro lirici e che sono legati soprattutto alla sua fase di adesione all'Imagismo poundiano. <sup>14</sup>

Confessa in questo senso Sereni che, nelle due "fasi" del suo lavoro di traduzione,

sono stato molto più irrispettoso nella prima, quando il mio sforzo mirava quasi a convincere me stesso che Williams era un poeta e che amavo la sua poesia e quando così cercavo, volontariamente e involontariamente, di riportarlo a modi e misure che mi erano più familiari concedendo molto più di quanto ora non farei alle abitudini dell'orecchio, a intonazioni, mezzi, pieghe preesistenti in me. La sintassi stessa potrebbe essere chiamata in causa a questo riguardo e discussa. Diverso, più adeguato spero, l'atteggiamento adottato nella seconda fase. Era passato del tempo e Williams mi aveva pure insegnato qualcosa, a disfarmi, tra l'altro, di alcuni tic e di molte ubbie. <sup>15</sup>

Di questo insegnamento risente indubbiamente la scrittura degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*; occorre anche aggiungere che Sereni non si è mai sentito particolarmente legato alla questione letteraria dei "generi"; la scelta tra prosa e poesia, tra verso lungo e ragionato o breve, ritmato, musicale, risponde all'esigenza di accordo interiore fra scrittura e situazione psicologica o emotiva, tanto che, a proposito di Char, ha in qualche caso messo in versi ciò che nello scrittore francese era prosa, e fosse anche prosa del tipo lirico e simbolico che pare aspirare a quell'innalzamento o scatto che porta proprio all'uso del verso. <sup>16</sup> Pure, la tendenza a un linguaggio eletto e rarefatto quale gli anni Trenta dell'ermetismo additavano è viva in lui e durerà anche quando, proprio da Williams e dalla frequentazione degli stranieri in genere, avrà attinto una diversa scioltezza per la sua poesia, scioltezza o naturalezza che nella traduzione di cui ci stiamo occupando è ancora relativa: lo vediamo già nei primi versi, dove la *stupidity of man* diventa, con riso-

<sup>12</sup> Sono parole di Sereni nella prefazione a WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, cit., pp. 16-17.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ricordiamo, in questo senso, la presenza di Williams insieme con Aldington, Hilda Doolittle, Joyce, Ford Madox Ford nell'antologia del 1914 *Des Imagistes*, curata appunto da Pound.

<sup>15</sup> Archivio Vittorio Sereni di Luino, Quaderno C: ms. cc. 3-9. Ricavo la citazione da SARA PESATORI, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di) *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 331-332.

<sup>16</sup> Cfr. ad esempio RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte*, cit., pp. 145 e 207.

luzione in aggettivo del complemento di specificazione, e sua letteraria prolessi, «umana vacuità», dove la nobiltà del termine classico riscatta l'ottusità o stupidità di cui si accontenta la lingua comune (e di Williams). Lo vediamo subito dopo, e allo stesso modo, quando il corrente *place*, «luogo», diventa il non meno classico e anzi senz'altro latino e dantesco «plaga», che con felicissima soluzione Sereni ci dice «corsa e corsa dal vento», facendone sentire l'ospitalità che la rende *empty*, «vuota», assai più di quanto non dica la semplice aggettivazione *windswept*. Qui, naturalmente, agisce il poeta più che il traduttore, o piuttosto il traduttore-interprete che cerca nella nuova lingua di dare evidenza ai valori che egli sente impliciti nel testo, come quando l'aggettivo *dark* del primo e del decimo verso si differenzia, dando rilievo al senso morale del termine, in «cupe» nel primo caso e «tetro» nel secondo; mentre notiamo ancora, nell'espressione «tetro un fuoco ne serpeggia», il prevalere di un'articolazione sintatticamente e letterariamente marcata rispetto alla semplice dizione dell'originale *a peculiar light [...] that spins a dark fire* (e notiamo la scelta della voce verbale «serpeggia» per questo *spins*, che in inglese ricorre in espressioni come «filare, raccontare, ruotare, pescare»; e analogamente di «avvampa» per *kindles*, che vale correntemente «accendere, prendere fuoco»).

Maggiore adesione alla familiarità del linguaggio di Williams è nella resa di *somewhere* con «dove ti pare», e in generale nel procedere del testo verso la conclusione; dove pure si può sottolineare che l'orologio, che nell'originale di Williams *ticked yesterday so well*, con l'uso di un verbo onomatopeico e assolutamente popolare, passa ad una astratta, anche se non meno efficace, «scansione di attimi». Anche il «fiotto dell'acqua lacustre» intellettualizza lo *splashing* volgarizzato dai fumetti; ma qui è piuttosto da rilevare che il traduttore-interprete sembra scegliere, sia con lo stacco degli ultimi tre versi dalla strofa che li precede, sia con la maiuscola iniziale e la scelta del verbo «ascolta» (voce di invito che si intende qui come coniugata alla seconda persona, mentre l'inglese *hears* è alla terza e rimanda al soggetto *the source of poetry*) di parlare direttamente al lettore, trasformando l'interrogativo che Williams aveva voluto come conclusione della propria poesia nell'affermazione che vi si poteva intendere solo in potenza. Una forzatura del traduttore (ammesso che la lettura del testo che abbiamo fatto fin qui sia corretta),<sup>17</sup> o piuttosto una sfumatura di segno positivo, un'apertura che – dicevamo – vi era comunque implicita? Tradurre è, ogni volta e di fatto, interpretare, e interpreti siamo a nostra volta noi lettori, soprattutto se ci troviamo di fronte non a un solo testo, ma a due, e se siamo consapevoli che, in una traduzione, ciò che ha senso non è rilevarne gli eventuali errori, ma goderne, per quanto possibile, in quanto reinvenzione poetica, e farsene «aiu-

<sup>17</sup> L'interpretazione qui proposta appare autorizzata soprattutto dalle scelte grafiche che abbiamo già indicato come proprie del traduttore, e che fanno pensare a un'allocuzione analoga a quella della terz'ultima strofa («Nascondile queste cose...»), mentre l'originale non attua un analogo «stacco» e permette dunque di intendere *hears*, come già *says*, dipendente dal soggetto *the source of poetry*, come detto prima.

tare” verso un migliore apprezzamento dell’originale. Gli scarti che appunto rispetto all’originale si possono notare (il più elevato tono del discorso che, ad esempio, abbiamo sottolineato) valgono a comprendere le scelte esplicite e implicite che hanno accompagnato via via la composizione e ne hanno determinato il carattere, nel quadro storico letterario che ne era cornice e sostrato, nonché in relazione alla specifica situazione e stato d’animo dell’autore / dei due autori.

## BIBLIOGRAFIA

FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965.

RENÉ CHAR, *Poesia e prosa*, a cura di Giorgio Caproni, Feltrinelli, Milano 1962.

ID., *Fogli d’Ipnos. 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968.

ID., *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1974.

VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981.

ID., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, il Saggiatore, Milano 1983.

ID., *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

SARA PESATORI, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 327-342.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961.



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

© Edoardo Esposito