

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E CULTURALI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
LINGUE, CULTURE, COMUNICAZIONE

Giustizia del tradurre in Cristina Campo

Prova finale di:

Maria Irene Alletto

Relatore:

Franco Nasi

Correlatore

Angela Albanese

Anno Accademico 2014/2015

Riassunto

Il presente elaborato intende analizzare la posizione di Cristina Campo nei confronti della traduzione, prendendo in esame sia i pochi saggi in cui la traduttrice riflette sulla pratica traduttiva, sia alcune traduzioni.

L'analisi degli scritti e delle traduzioni portano ad individuare alcune caratteristiche costanti nella metodologia traduttiva seguita da Cristina Campo, che possono essere riassunte in un atteggiamento di attenzione e di giustizia nei confronti del testo di partenza, nel tentativo di rispettare il più possibile le istituzioni letterarie del source text.

Allo scopo di delineare il pensiero ed il metodo traduttivo di Cristina Campo, si è seguito un discorso così articolato: nel primo capitolo è stato preso in esame il profilo biografico e bibliografico della traduttrice, mentre nel secondo capitolo si è approfondita la sua posizione nel panorama letterario italiano della seconda metà del Novecento; nel capitolo terzo sono state analizzate la poetica campiana ed i suoi scritti riguardanti la traduzione, che guidano all'analisi specifica della strategia traduttiva seguita dalla Campo, con particolare riferimento al genere poetico. In particolare, sono state prese in esame le sue traduzioni delle poesie di William Carlos Williams, poeta che ha avuto un'influenza importante sulla traduttrice. Infine, si è proceduto all'analisi comparata di una poesia di Williams nelle traduzioni di Cristina Campo e Vittorio Sereni. Queste due traduzioni sono servite allo scopo di confrontare due strategie traduttive differenti, al fine di focalizzare i tratti che distinguono la strategia traduttiva seguita dalla Campo.

Abstract

The aim of this work is to analyse the attitude of Cristina Campo towards the translation activity, through the examination of both essays on translation and some translations written by Cristina Campo.

This analysis has allowed us to identify the translation approach followed by Cristina Campo, which can be described, more exactly, as an attitude of attention and justice towards the source text, in order to maintain intact the meaning and function of the discourse, and considering the characteristics of the language systems and conventions of the source text.

In order to analyse the translation approach followed by Cristina Campo, this work is organised as follows: the first chapter will highlight Campo's biographical profile, then, in the second chapter her position in the 20th century Italian literary scene will be discussed. In the third chapter it will be analysed Campo's poetry as well as her essays on translation. Subsequently, it will be examined her translations of Willam Carlos Williams' poems, whose works have influenced Cristina Campo's poetry. Finally, it will be made a comparative analysis of a poem translated by Cristina Campo and Vittorio Sereni, in order to highlight two different translation approaches, with the aim of stressing the features that distinguish Campo's approach.

Resumen

El presente trabajo se propone analizar la posición de Cristina Campo con respecto a la traducción, a través de la investigación de algunos ensayos, escritos de reflexiones sobre la traducción y traducciones por Campo.

Ese análisis nos permite destacar algunas características constantes del método de traducción seguido por Cristina Campo. La traductora se preocupa de prestar la máxima atención al texto de partida, a través de una actitud de justicia hacia la cultura y las ideas del texto.

Después de un capítulo introductorio, en el que se introduce la biografía de Cristina Campo, se encuentra un capítulo dedicado a su posición en el panorama literario italiano en la segunda mitad del siglo XX. En el capítulo tercero, se encuentran los análisis de la poética de Cristina Campo y de sus ensayos sobre la traducción, con el objetivo de comprender sus metodologías de traducción. A ese respecto, en el capítulo siguiente, se han examinado las traducciones de las poesías por William Carlos Williams, cuya poética ha afectado el estilo poético de la traductora. Por último, se ha llevado a cabo un análisis comparativo de las traducciones de una poesía de Williams por Cristina Campo y Vittorio Sereni, que nos muestra dos diferentes estrategias de traducción, como dos actitudes diferentes con respecto a la actividad traductora.

INDICE

Introduzione	1
I. Cristina Campo profilo biobibliografico	
1.1. L'infanzia	4
1.2. Il periodo fiorentino	7
1.3. Il periodo romano	12
II. Cristina Campo ed il panorama letterario	
2.1. L'ambiente letterario	19
2.2. Scrittori «ON SHOW»	25
III. Cristina Campo: attenzione e giustizia	
3.1. La poetica	29
3.2. Attenzione e giustizia del tradurre in Cristina Campo	54
IV. William Carlos Williams e le traduzioni di Cristina Campo	
4.1. William Carlos Williams: «No ideas but in things»	65
4.2. Il fiore è il nostro segno: analisi delle traduzioni	94
Conclusioni	127
Bibliografia	130

Introduzione

Vittoria Guerrini, conosciuta con lo pseudonimo di Cristina Campo, è stata scrittrice, saggista, poetessa e traduttrice italiana. Di origini emiliane – nasce a Bologna nel 1923 – trascorre gli anni più importanti della sua carriera letteraria tra Firenze e Roma, dove muore nel 1977.

Cristina Campo era appartata e schiva, lavorava in disparte, lontana dai salotti letterari, nascondendosi dietro a vari pseudonimi, tanto da essere ignorata dalla critica quando ancora in vita. Le prime raccolte di poesie, lettere, saggi e testi critici scritti dalla Campo risalgono agli ultimi anni del Novecento, mentre la prima biografia a lei dedicata, *Belinda e il mostro*¹, viene pubblicata soltanto nel 2002. Tale rinnovato interesse ha messo in luce il contributo fondamentale di Cristina Campo al panorama letterario del Novecento italiano, grazie alle numerose traduzioni di scrittori e poeti come Emily Dickinson, Christina Rossetti, Richard Crashaw, John Donne, Efrem Siro, Thomas S. Eliot, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Hölderlin, Thomas E. Lawrence, Eduard Mörike, Héctor Murena, Henry Vaughan, Simone Weil, Peter Lamborn Wilson e William Carlos Williams, solo per citarne alcuni. Pertanto, l'elaborato si propone di contribuire, se pur in piccola misura, agli studi che si stanno compiendo sul lavoro letterario di Cristina Campo.

In particolare questa ricerca intende approfondire e chiarire la posizione di Cristina Campo nei confronti della traduzione, attraverso l'analisi sia dei pochi scritti di riflessione teorica sul tradurre pubblicati, sia delle traduzioni.

A tale scopo, si sono presi in analisi, innanzitutto, i saggi critici nei quali la scrittrice riflette sul fare poetico e sulla letteratura in generale. Attraverso questa prima analisi si è potuto delineare l'atteggiamento di Cristina Campo nei confronti della traduzione. Tale atteggiamento si può descrivere attraverso due parole chiave: *giustizia* e *attenzione*, nei confronti del testo di partenza e del suo autore.

¹ Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002;

In secondo luogo, sono state prese in esame le lettere della Campo inviate agli amici e colleghi del mondo letterario, tra cui la letterata Margherita Pieracci Harwell, lo scrittore e traduttore Leone Traverso e i poeti Gianfranco Draghi e Remo Fasani, come le interviste e gli atti dei convegni a lei dedicati di personalità come Mario Luzi e Margherita Dalmati. Questi documenti hanno confermato e chiarito la posizione di Cristina Campo sia nei confronti della letteratura, sia nei confronti della traduzione. Inoltre hanno permesso di costruire il percorso di crescita letteraria della Campo, all'interno del quale si sono intrecciate scelte stilistiche e considerazioni riguardo alla scrittura ed alla traduzione, che hanno trovato una loro sintesi nelle traduzioni di William Carlos Williams. Per questo motivo si è scelto di soffermare l'attenzione sull'analisi delle traduzioni delle poesie di Williams.

Partendo da queste considerazioni, inoltre, si è visto come la poetica di Cristina Campo sia stata influenzata dallo stile e dalle tematiche del poeta americano Williams. Questo lavoro si è indirizzato, allora, verso un'analisi più profonda della poetica campiana, che ha portato alla luce quanto lo studio e le traduzioni di Williams abbiano influenzato l'atteggiamento di Cristina Campo verso la poesia, e nello specifico verso il suo stesso fare poetico.

La stessa traduttrice ribadisce più volte come il traduttore debba essere *giusto* e *onesto* prima di tutto nei confronti dell'autore, oltre che del testo di partenza, attraverso uno *svuotamento totale di sé stessi*, vale a dire, dei *preconcetti* e dei *pregiudizi* che, inevitabilmente, porta con sé il poeta-traduttore. Questo svuotarsi di sé per fare rivivere l'altro, non è tanto un esercizio di *svuotamento*, ma di *riempimento*. Cristina Campo si fa mediatrice di un pensiero altro accogliendolo e facendolo proprio: fare rivivere il poeta tradotto nella propria voce, svuotandosi di sé in una tensione verso la traduzione oggettiva, libera dalla *passione* personale e dalla *soggettività dell'io*. Difatti, le poesie che la Campo scrive in quegli anni, non solo risentono di influenze stilistiche della poetica di Williams, ma anche tematiche.

Il discorso è stato suddiviso nel seguente ordine: il primo capitolo è dedicato al profilo bio-bibliografico di Cristina Campo, mentre nel secondo capitolo vengono approfondite le motivazioni per le quali la Campo viene ignorata dalla critica quando

ancora in vita. Nel terzo capitolo viene analizzata la poetica campiana, con riferimento alle influenze stilistiche e tematiche dovute alle traduzioni di William Carlos Williams. Successivamente, viene approfondito l'atteggiamento della Campo nei confronti della traduzione, prendendo in esame saggi critici scritti dalla Campo stessa, saggi a lei dedicati e lettere scambiate tra la traduttrice e altri letterati del Novecento. L'ultimo capitolo analizza nello specifico le scelte traduttive di Cristina Campo, attraverso l'analisi di alcune poesie da lei tradotte. A tal proposito, si è scelto di approfondire in questo lavoro quelle poesie che più di altre presentano elementi peculiari alla poetica di Williams.

Infine, si è svolta un'analisi comparata tra le traduzioni di Cristina Campo e Vittorio Sereni della poesia *The Descent of Winter* di Williams, allo scopo di mettere a confronto due strategie traduttive differenti, focalizzando i tratti che distinguono le scelte traduttive di Cristina Campo, rispetto ad altre dello stesso testo.

I. Cristina Campo profilo biobibliografico

1.1. L'infanzia

Vittoria Guerrini nasce a Bologna il 29 aprile 1923, ma sarà conosciuta da tutti come Cristina Campo. Durante la sua carriera di scrittrice, saggista e traduttrice, difatti, sono molti gli pseudonimi con i quali ha firmato la maggior parte dei suoi scritti, tra i quali la corrispondenza privata. Si firma Pisana, Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, Giusto Cabianca, Massimiliano Putti o, più semplicemente, Vie. Nella raccolta poetica *Passo d'addio*, scritta intorno al 1955, la poesia *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere* recita:

*Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;
ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,
riconda la vita a mezzanotte².*

[...]

(da *Passo d'addio*)

In questo stesso anno, come suggerito dai versi citati, Cristina Campo richiede agli amici che le sue lettere le vengano restituite o che siano distrutte, come a volere cancellare ogni traccia di un sé con cui non riesce più ad identificarsi. Questa volontà di distacco non si deve intendere come il tentativo di rinnegare l'amica e amante Vittoria, ma più esattamente, come una definitiva presa di distanza dall'artista che era stata fino ad allora. Esattamente da questo momento “scelse di portare il nome di Cristina Campo”³. Si legge chiaramente, in una lettera a Leone Traverso del 20 gennaio 1957, che la volontà di cambiamento è orientata allo stile, che vuole essere più maturo, in sintonia con l'esperienza e l'arricchimento culturale raggiunti:

² Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1997, p. 28.

³ Pietro Citati, *Cristina Campo: “La nostalgia mi ruba i colori della vita”*, Corriere della Cultura, 5 gennaio 2012.

Tu sai meglio di me quale fosse la mia cultura, quando cominciai a scrivere quelle cose. Praticamente ignoravo la poesia di oggi, e ad eccezione (in un certo senso) di Shakespeare, non conoscevo a fondo nessun poeta di nessun tempo; [...] non avevo assimilato quasi nulla di quanto avrebbe potuto servirmi come mestiere più tardi. [...] devo ricominciare. Non si tratta, si capisce, di un desiderio di mutar penne. La metamorfosi avviene dal di dentro [...]⁴.

Cristina Campo cresce in un ambiente culturalmente stimolante: il padre, Guido Guerrini, è musicista, la madre, Emilia Putti, proviene da una delle più illustri famiglie bolognesi che “alla città ha dato, per generazioni, artisti, scienziati e politici”⁵, fra cui lo zio Vittorio Putti, ai tempi uno tra gli ortopedici più famosi del mondo.

Nel 1925 la famiglia Guerrini si trasferisce a Parma dalla città natale della madre, dove il padre della Campo è stato chiamato ad insegnare presso il conservatorio cittadino. Cristina Campo tornerà spesso alla residenza privata dello zio Vittorio, presso il parco dell’ospedale Rizzoli di Bologna, sulla collina di San Michele in Bosco, dove ha trascorso l’infanzia. Descrive “alcune stupende lunghe estati”⁶ trascorse nel grande parco dell’ospedale a leggere fiabe; Cristina aveva imparato a leggere molto presto, grazie agli insegnamenti del padre. Nei primi anni “legge quasi soltanto fiabe”⁷, che saranno la sua unica compagnia durante un’infanzia isolata, a causa di una deformazione cardiaca che la costringe a lunghi periodi di degenza e solitudine. Nel racconto autobiografico, *La noce d’oro*, Campo ripercorre quei momenti immersi nelle fiabe, che negli anni seguenti diventeranno oggetto di studio:

E quando mio zio, spesso stanchissimo per i molti interventi chirurgici eseguiti durante la giornata, cadeva in una leggera rêverie che nessuno osava turbare, e la sua bella mano, che portava al mignolo un serpente d’oro con l’occhio smeraldino, si posava distrattamente sul viso da baccarat e faceva scorrere un dito sul bordo, con un suono sottile, simile al

⁴ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, p. 83.

⁵ Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 15.

⁶ Cristina Campo, *Sotto falso nome, La noce d’oro*, Adelphi, Milano, 1998, p. 183.

⁷ Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 23.

gemito di uno spirito prigioniero, l'amata atmosfera della casa si trasformava in un antro dove un mago, Il Mago di Latemar ad esempio, alzando la sua lanterna verso i pallidi visi degli ostaggi, stava per pronunciare un verdetto di salvezza o condanna, cosa che in fondo mio zio faceva più volte al giorno⁸.

La malattia che non le permette le normali attività infantili, come correre, giocare con gli altri bambini nel parco e, neppure di frequentare la scuola, sembra segnare profondamente il carattere della scrittrice. Schiva ed introversa, cercherà di sottrarsi agli eventi mondani ed ai salotti letterari. Ciononostante, Cristina Campo fu una tra le personalità più di spicco nell'ambiente culturale del dopoguerra italiano: curioso destino per chi avrebbe voluto essere un gatto e vivere in un mondo di gatti o per chi si rifugiava nelle chiese romane per "sfuggire agli estremi pericoli di un mondo divenuto aliturgico", cercando un "se pur già quasi insperabile, riscatto"⁹.

⁸ Cristina Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 191-192.

⁹ Ivi, p. 149.

1.2. Il periodo fiorentino

Nel 1928 i Guerrini si trasferiscono a Firenze, dove il padre è chiamato a dirigere il Conservatorio Cherubini. Cristina Campo frequenta le scuole elementari, ma “nel 1935 i medici le proibiscono di continuare ad andare a scuola”¹⁰, a causa del progressivo peggioramento delle condizioni di salute. Da quel momento studia da autodidatta, sotto la guida del padre e di alcuni insegnanti, soprattutto le lingue, che le consentono di leggere i testi in lingua originale: *Shakespeare*, la *Bibbia*, le *Mille e una notte e favole francesi* che costituiscono, come scrive Cristina De Stefano, “l’ingresso in un mondo che d’allora in poi sarà la sua patria”¹¹.

Avevo nove o dieci anni...e dopo aver dato fondo alle fiabe, ai volumi di storia sacra e a tutto quanto si poteva, allora, consentire come lettura a un bambino, pregai mio padre di lasciarmi leggere qualche libro della sua biblioteca. Egli, con un gesto, l’escluse quasi tutta: “Di tutto questo, nulla” mi disse; poi, indicandomi una scansia separata: “Questi sì, puoi leggerli tutti, sono i russi. Troverai molto da soffrire ma nulla che possa farti male”¹².

La formazione avvenuta in modo così appartato, all’interno delle mura familiari, ha influito sul suo isolamento dal mondo letterario dell’epoca. Anche in seguito la scrittrice tende a lavorare in solitudine, indifferente ai salotti letterari, e nonostante vanti tra le proprie amicizie alcuni tra i più illustri intellettuali dell’epoca, come Leone Traverso, Gianfranco Draghi, Mario Luzi, Elémire Zolla, Maria Zambrano, Pietro Citati, viene ignorata dalla critica.

D’altronde gli interessi della scrittrice non coincidevano con quelli al centro del dibattito critico letterario di quegli anni, che ruotava prima attorno alle questioni del realismo e poi alle sperimentazioni della neoavanguardia. Tra i temi principali dei suoi saggi si trovano, infatti, le *fiabe*, la *perfezione*, l’*attenzione*, la *liturgia*, il *soprannaturale*. Come ricorda Margherita Dalmati, il vero mondo di Cristina erano le

¹⁰ Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 27.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

fiabe, quelle stesse fiabe che erano state la sua unica compagnia nella giovinezza: “viveva in un'altra realtà”, appunto, “e non in una superealtà, ma addirittura in una irrealtà!”¹³. Scrive Cristina Campo:

La fiaba, come i Vangeli, è un ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato come l'albero maestro di una nave su un mare mosso¹⁴.

Oltre agli interessi particolari, è la stessa malattia, che la obbliga a lunghi periodi di ricovero, a isolarla ulteriormente dal mondo. L'amico Pietro Citati, ricorda, in un articolo su il «Corriere della Sera», alcune righe scritte dalla Campo:

“Ho il cervello stanchissimo, e in certi momenti non è altro che malattia”; “Ho sempre un po' di febbre e sono stanchissima. Questo è il collasso dopo sei mesi di tensione”; “Sono terribilmente angosciata in una vaga atmosfera di incubo”, e ancora, “Sembra che quest'anno, per misteriose ragioni, io debba stare sdraiata due giorni su quattro; e in quelle giornate il mio cuore sembra una talpa che scava. Sto immobile sul letto e lo lascio scavare”. “I giorni sono lunghi, senza poter scrivere: soprattutto sono lunghe le notti, solitarie, nelle quali si teme il sonno come un silenzio che inghiotte”¹⁵.

Durante la permanenza a Firenze, si lega sentimentalmente a Leone Traverso, grande germanista italiano, che aveva iniziato la carriera di traduttore nel 1937 con la raccolta poetica *Elegie duinesi* di Rilke. Traverso è traduttore, in particolare, della letteratura tedesca (Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist ecc.), ma anche dei tragediografi greci (Eschilo, Euripide e Sofocle), e collaboratore a riviste, programmi radiofonici e quotidiani. Una presenza, quella di Traverso, fondamentale nella formazione letteraria della Campo, che in quegli anni si avvicina

¹³ Testo di Margherita Dalmati, *Cristina Campo e il suo mondo*, in occasione del Convegno su Cristina Campo, Palermo 28 febbraio/01 marzo, 2006.

¹⁴ Cristina Campo, *Gli imperdonabili, Parco dei cervi*, Adelphi, Milano, 1987, p. 159.

¹⁵ Pietro Citati, *Cristina Campo: “La nostalgia mi ruba i colori della vita”*, Corriere della Cultura, 5 gennaio 2012.

alla letteratura tedesca traducendo anche alcune poesie di Hugo von Hofmannsthal per la casa editrice Caderna, da poco assorbita dalla casa editrice Vallecchi. Insieme a Traverso e Gabriella Bemporad (germanista di talento, figlia dell'editore Enrico Bemporad), dunque, "inizia a tradurre in modo professionale"¹⁶.

Nel 1943 Cristina Campo firma la sua prima traduzione ufficiale, *Conversazioni con Sibelius* di Bengt von Törne¹⁷ e nel 1944 *Una tazza di tè e altri racconti* di Katherine Mansfield¹⁸, firmate con il nome di battesimo, Vittoria Guerrini. Negli anni successivi tradurrà versi dalla Dickinson a Hofmannsthal e Mörike. Cristina Campo definisce Hofmannsthal uno dei suoi primi maestri, del quale traduce alcuni saggi nel 1958 per la collana Vallecchi, «Viaggi e Saggi», curata dallo stesso Traverso. Importante sottolineare come la casa editrice Vallecchi abbia avuto un ruolo fondamentale all'epoca nella diffusione in Italia di molte opere tedesche, grazie, soprattutto, alla collaborazione con Traverso.

La relazione con Traverso le permette, inoltre, di allacciare amicizie importanti con personalità del mondo fiorentino della poesia, della critica e della traduzione, come la letterata Margherita Pieracci Harwell (Mita di *Lettere a Mita*¹⁹), la scrittrice Maria Chiappelli, Anna Maria Chiavacci nota dantista, la direttrice della Rivista «Paragone» Anna Banti, i poeti svizzeri Remo Fasani e Giorgio Orelli, Mario Luzi, lo scrittore e psicoanalista Gianfranco Draghi e molte altre personalità, come il poeta e marchese di Villanova, lo spagnolo don Rafael Lasso de la Vega. Sono rapporti non solo professionali, ma affettivi: per Cristina l'amicizia è un valore fondamentale, come ricorda Citati:

Gli amici erano innumerevoli; e ancora oggi appaiono alla luce lettere, frammenti di lettere, tenerezze, ricordi di tenerezze, amicizie che dopo quaranta o cinquanta anni non si possono sradicare. Cercava nei suoi amici fedeltà, freschezza, meraviglia, sorpresa: una cerchia strettissima di

¹⁶ Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 44.

¹⁷ "Il Pentagramma", *Conversazioni con Sibelius*, traduzione Vittoria Guerrini, Collana di studi musicali a cura di Enzo Borrelli, casa editrice Monsalvato, Firenze, 1943.

¹⁸ Katherine Mansfield, *Una tazza di tè e altri racconti*, traduzione Vittoria Guerrini, Frassinelli, Torino, 1944.

¹⁹ Cristina Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999.

complicità, che ricordasse un poco ai suoi occhi le cerchia degli antichi amici dello Stilnovo²⁰.

La Campo ama coltivare le sue amicizie, vicine e lontane, più che con la presenza fisica, con quella interiore, intellettuale, attraverso lo scambio epistolare. Molte delle lettere inviate agli amici sono state raccolte ed edite dopo la morte della scrittrice, come, ad esempio, le *Lettere a Mita*, raccolta di lettere inviate a Margherita Pieracci, dal 1955 al 1975. Il volume, così come *Il mio pensiero non vi lascia*, che raccoglie le lettere inviate a Draghi ed agli altri amici del periodo fiorentino, è stato curato dalla stessa Pieracci. Grazie a queste raccolte possediamo oggi alcune tra le più belle pagine della letteratura epistolare italiana, come sottolineato da Draghi, in una intervista ad Arturo Donati, nell'anno 2005: “Ritengo che le lettere di Cristina siano davvero importanti, non meno per fare un esempio di quelle di Foscolo o Leopardi nella letteratura e nella poesia italiana”²¹.

Nel 1952 è con l'amico Draghi che Cristina Campo fonda «La posta Letteraria», supplemento culturale del «Corriere dell'Adda e del Ticino», nel quale sono pubblicate alcune traduzioni della Campo di Emily Dickinson, Simone Weil, Christina Rossetti e Virginia Woolf. Vengono pubblicati, inoltre, alcuni suoi scritti, intitolati *Diario d'agosto*, che confluiranno nel saggio *Parco dei Cervi*, in *Fiaba e Mistero*. Nell'intervista rilasciata ad Arturo Donati, è lo stesso Draghi a parlare della «Posta Letteraria», le cui opere pubblicate costituiscono “un tassello significativo degli orizzonti culturali del 900”²².

L'inserto letterario esce fino al 1956, e raccoglie testi inediti di letterati italiani (fra cui Mario Luzi, Leone Traverso, Alda Merini e giovani di gran talento che diverranno noti negli anni a venire), oltre alle traduzioni di scrittori stranieri. Il “foglio”, come lo chiama Draghi, continuerà ad essere stampato solo per un anno dopo che Cristina lo lascia a causa del trasferimento a Roma. Ciò che distingue la *Posta*, come ricorda Draghi, oltre alle personalità che vi si raggruppano, è il suo essere libera da

²⁰ Pietro Citati, *Cristina Campo: “La nostalgia mi ruba i colori della vita”*, Corriere della Cultura, 5 gennaio 2012.

²¹ Arturo Donati e Gianfranco Draghi, *Il crinale del cuore, Cristina Campo nella memoria di Gianfranco Draghi – conversazione -*, Palermo-Fiesole, 2005.

²² Ibidem.

vincoli politici e culturali, una condizione rara in un tempo nettamente segnato da correnti e ideologie; al contrario, ogni collaboratore apporta alla rivista vivacità di idee ed opinione, ritrovata libertà dopo anni di dittatura e chiusura.

Un altro incontro fiorentino di importanza fondamentale per la Campo è quello con Luzi, non solo per l'influenza che il poeta esercita direttamente su di lei, ma anche perché fu "mediatore" di un incontro intellettuale fondamentale: quello con Simone Weil. Luzi nel 1950 regala alla Campo *La pesanteur et la grâce* di Simone Weil, lettura che ne segna profondamente il percorso letterario, e ne influenza anche il pensiero. In Italia si era tradotto poco e nulla della filosofa francese. Incantata dalla forza del pensiero della Weil la Campo è tra i primi nel nostro Paese a studiarne gli scritti, rimanendo fedele negli anni ai suoi insegnamenti, fondati sul rigore e l'attenzione, e assumendoli come un "credo".

Negli stessi anni lavora ad "una raccolta mai tentata finora delle più pure pagine vergate da mano femminile attraverso i tempi"²³, *Il libro delle ottanta poetesse*, per l'editore Casini, opera impegnativa, nella quale coinvolge come traduttori Remo Fasani, Mario Luzi, Leone Traverso e Gabriella Bemporad, ma che non verrà mai pubblicata. Alcune di queste pagine, confluiranno nell'antologia su cui lavorerà, a Roma, Zolla.

²³ Cristina Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 169.

1.3. Il periodo romano

Il 1955 è l'anno in cui Cristina Campo si trasferisce a Roma per seguire il padre, nominato direttore del Conservatorio Santa Cecilia e fondatore del Collegio di Musica.

Nella capitale, come a Firenze, intreccia legami importanti, primo tra tutti, con lo psicanalista tedesco, Ernst Bernhard, al quale si attribuisce il merito di aver introdotto Jung in Italia. Conosce le scrittrici Maria Bellonci ed Elsa Morante; gli scrittori Ignazio Silone, Corrado Alvaro, Alessandro Spina, Danilo Dolci; i critici Pietro Citati e Roberto Calasso. Numerosi, inoltre, sono gli amici stranieri, come la musicista greca Margherita Dalmati e la filosofa andalusa María Zambrano.

Nel 1956 viene pubblicata la sua prima raccolta di poesie, *Passo d'addio*, per l'editore Scheiwiller, nelle edizioni *All'Insegna del Pesce d'Oro*, scritte tra il 1954 ed il 1955. Le undici poesie, come suggerito dal titolo, rappresentano l'addio alla giovinezza e alla città dove questa si è consumata, Firenze. Da questo momento ha inizio un nuovo percorso, un nuovo inizio, sottolineato dalla firma apparsa per la prima volta, Cristina Campo, come commentato da Traverso, nella recensione al volume, sulla rivista «Letteratura».

A Roma, grazie al legame con Traverso, continua a collaborare con il Terzo programma della Radio ed alcune riviste: «Paragone», «Letteratura», «L'Approdo», «Il Punto» e «Il Mondo». Sono, però, collaborazioni saltuarie, in quanto, come detto sopra, “le maglie del mondo ufficiale” le fanno “orrore”²⁴, come scrive a Traverso, in una lettera datata 1962:

Non m'importa nulle della «Gazzetta del Popolo» e in realtà neppure della «Nazione». [...] tu sai che se ho l'obbligo di scrivere non lo faccio. Qui d'altra parte c'è il «Mondo» e il «Punto» con i quali sono già inadempiente e che hanno il solo difetto di essere enormemente diffusi. [...] Ti ho già detto che la letteratura (parola orrenda) non è un fine per me, non uno scopo, ma solo un mezzo, uno dei modi (infiniti) di vivere con libertà e

²⁴ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, p. 118.

solitudine. Le maglie del mondo ufficiale mi fanno un orrore così profondo che lo stesso elenco di Vallecchi, con quei 6-7 nomi ai quali il suo ufficio stampa usa mandare i libri, mi ha dato un sentimento di disperazione. Per piacere, Leone, aiutami a conservare il mio incognito, a scrivere ancora con piacere; aiutami a rimanere nel silenzio e nella pace che sono la sola libertà a cui io tenga²⁵.

A Firenze, aveva pensato di progettare una rivista nuova, insieme all'amico Fasani, una rivista di giovani uomini e donne che sentissero la necessità di esprimersi liberamente, senza costrizioni di mercato. Nel 1956 ne traccia le linee fondanti sulla rivista «Stagione», dove scrive che il titolo sarebbe stato «L'attenzione» - di origine weiliana - come ricerca della parola perfetta. Purtroppo, il progetto non sarà mai realizzato.

Alla fine degli anni cinquanta, ottiene una collaborazione fissa con la RAI, in un programma radio dove si occupa di recensioni di libri e poesie. Insieme a lei l'uomo che sarà il suo compagno di vita, Elémire Zolla.

Conosce Zolla nel 1957 ed iniziano un percorso non solo sentimentale, ma anche intellettuale. Zolla è già molto conosciuto e stimato nell'ambiente intellettuale italiano; nel 1956 vince il premio *Strega* con *Minuetto all'inferno*, pubblicato da Einaudi nello stesso anno. Parla correttamente tre lingue e traduce anche dal russo, oltre a padroneggiare diverse altre lingue, come il persiano. Ama i libri, vive per essi, passione che lo lega alla Campo e studia a fondo le opere e lo stile di Proust, Gide, Kafka, Mann, Melville e Yeats.

Nasce a Torino il 9 luglio 1926, figlio di una musicista inglese, Blanche Smith, e del pittore franco-italiano Venanzio Zolla. Trascorre l'infanzia all'estero, tra Londra e Parigi, fino al trasferimento definitivo in Italia, dove frequenta l'università di Giurisprudenza e dove conosce lo scrittore Pietro Citati. Entra, inoltre, in corrispondenza con Eliot e Benedetto Croce. Nello stesso periodo, inizia a collaborare

²⁵ Ibidem.

con il quotidiano «La Gazzetta del popolo» e con numerose Riviste, tra cui «Letterature moderne» di Francesco Flora ed «Il pensiero critico» di Remo Cantoni.

Nel 1957 lascia Torino per recarsi a Roma, dove Nicola Chiaromonte lo vuole nella redazione di «Tempo Presente». Nella capitale non frequenta spesso gli ambienti letterari, fino a ritirarsi completamente nei suoi studi, insieme alla Campo. Del resto, condividono appieno quell'avversione alla letteratura ufficiale, quell'amore per la libertà da vincoli editoriali ed il fascino per la cultura orientale ed il misticismo religioso.

Alla fine degli anni cinquanta, esattamente nel 1959, comincia ad insegnare all'università di Roma, successivamente a Catania ed, infine, a Genova. Quello stesso anno si allontana da tutti coloro che aveva frequentato fino a quel momento, per cominciare, insieme a Cristina, un nuovo percorso intellettuale e culturale:

Poi ci si guardò con serietà maggiore, si lasciarono cadere le suggestioni che ci separavano, e fu quasi istantanea la decisione di convivere. Dal 1959, l'anno [...] in cui uscì *L'eclissi dell'intellettuale*, avevo trentatré anni e mi separai da tutti coloro che avevo fino a quel giorno frequentato, e per un periodo straordinario Cristina ed io si visse rivelando l'uno all'altro tutto ciò che nella vita si era scoperto²⁶.

Tra i due inizia un sodalizio di grande crescita per entrambi, che li vede a lavorare spesso insieme. Lei lo aiuta nella scrittura, e Zolla ammira il suo stile, tanto da definirla “lo stilista più importante di questo mezzo secolo italiano”²⁷. Entrambi detestano il mondo borghese dei salotti letterari e sono affascinati dalla spiritualità, da quel qualcosa che va cercato dentro le persone e le cose, un'aura che circonda tutti, ma che il mondo moderno non sa più vedere. Alla domanda su cosa significhi *aura* per Zolla, risponde:

L'aura è ciò che alona una cosa, che la rende viva, è quell'alone indicibile perché non si può definire cos'è l'aura di una cosa, l'emanazione,

²⁶ Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 95.

²⁷ Ivi, p. 99.

la prova di vitalità, l'aura può circondare qualsiasi cosa, una montagna, i fiori, un volto umano²⁸.

Nel 1959 Zolla è il primo in Italia a parlare di *uomo-massa* ed *industria culturale*, nel saggio *L'eclissi dell'intellettuale*, con il quale crea grande scalpore in tutti i salotti romani. Cura con Alberto Moravia un'antologia di moralisti moderni per Garzanti. Principalmente saggista, scrive due libri, *Minuetto all'inferno*, del quale si è scritto sopra, e *Cecilia o la disattenzione*, pubblicato nel 1961 da Garzanti.

Nel frattempo, in quello stesso 1959, la casa editrice Einaudi propone a Cristina Campo di curare, insieme a Vittorio Sereni, un volume di poesie di William Carlos Williams. La traduttrice si fa anche carico delle trattative con il poeta, con il quale, attraverso una lunga corrispondenza, si instaura un bellissimo legame di stima reciproca. Difatti, Cristina Campo e Vittorio Sereni sono stati i primi traduttori italiani del poeta: nel 1957 la Campo comincia a lavorare all'edizione italiana di una raccolta di poesie di Williams che uscirà l'anno successivo, *Il fiore è il nostro segno*, per l'editore Scheiwiller; nello stesso 1957, Vittorio Sereni pubblica le sue versioni in *Poesie*, edizioni triangolo. Saranno, dunque, entrambe le raccolte a confluire nell'edizione Einaudi.

Intenso è anche il rapporto epistolare che la Campo intrattiene con la casa editrice Einaudi, in quanto i suoi spostamenti si faranno sempre più rari a causa sia della malattia, sia che dell'agorafobia da cui è afflitta. Propone alla casa editrice traduttori, segnala traduzioni degne di attenzione, offre pareri su nuovi libri, e riceve volumi per le sue recensioni alla radio.

Inoltre, negli anni insieme a Zolla, il suo pensiero si fa ancora più critico, sia nei confronti del mondo letterario che definisce una "grande farsa"²⁹, che degli scrittori a lei contemporanei.

Gli anni romani la vedono, comunque, partecipare nell'ambiente letterario italiano, non soltanto come traduttrice e critica, ma anche come saggista. Nel 1962 viene

²⁸ Radio 3 Rai, *Intervista a Elémire Zolla*, Gabriella Caramore, 1993, Trascrizione a cura di Emanuele Giordano, 2003.

²⁹ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, p. 122.

pubblicata la sua prima raccolta di saggi, *Fiaba e Mistero*, edito dalla casa editrice fiorentina Vallecchi, con i saggi *Parco dei cervi* ed *Attenzione e poesia*. Entrambi i saggi erano stati pubblicati dall'autrice in «L'Approdo letterario», rispettivamente negli anni 1960 e 1961.

Parco dei cervi, in particolare, è un inno alla poesia pura, libera, vale a dire, da rigida tecnica, dalla quale “l'uomo sembra murato [...] come un insetto nell'ambra”³⁰. Sono i bambini ai quali i poeti dovrebbero mirare per ritrovare quella naturalezza che l'uomo adulto ha perduto:

Nella poesia, come nel rapporto fra le persone, tutto muore non appena affiora la tecnica. La vera educazione della mente non ebbe mai altro fine, da quando il mondo esiste, che la morte della tecnica, di quel triste saper vivere che al bambino, al quale tutto riesce per naturalezza, venne un giorno fornito dagli adulti. [...]. Si può divenire allora naturali al di là della tecnica, come bambini lo si è stati al di qua³¹.

Il secondo saggio rappresenta anch'esso un pensiero critico sulla poesia, qui, però, sull'attenzione che l'uomo deve rivolgere alla parola, quindi alla poesia. Ogni poesia è una “poesia geroglifica: simile ad una nuova natura. Tale che solo una nuova attenzione, un nuovo destino, la potrà decifrare”³². Il tema dell'attenzione, del quale si parlerà nel capitolo terzo, è centrale al fine di questo lavoro.

Nel 1971 viene pubblicato il secondo libro di saggi, nel quale sono raccolti, seppure rivisti ed ampliati, anche quelli apparsi in *Fiaba e mistero*.

Nel 1963 traduce *Venezia salva* di Simone Weil, per la casa editrice Morcelliana di Brescia. Qualche anno più tardi, traduce, insieme all'amica Margherita Pieracci, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Edizioni Borla. Il merito di Cristina Campo, quindi, è quello di fare conoscere in Italia, in quegli anni, una filosofa di cui poco si sapeva. Inoltre, la Weil fa parte di quel mondo di letterati mistici e religiosi, di cui la Campo e Zolla si occupano molto negli anni sessanta.

³⁰ Cristina Campo, *Gli imperdonabili, Parco dei cervi*, Adelphi, Milano, 1997, p. 150.

³¹ Ivi, p. 149.

³² Ivi, *Attenzione e poesia*, p. 169.

Zolla fonda la rivista «Conoscenza religiosa», nel 1969, alla quale collabora la Campo come traduttrice e critica. Traduce anche molti dei testi che si trovano nell'antologia curata da Zolla, *I mistici*, pagani e cristiani, che viene pubblicata nel 1963 dalla casa editrice Garzanti, e poi ampliata da Rizzoli, sul finire degli anni settanta, con il titolo *I mistici dell'Occidente*. Un'opera assolutamente distante dalle mode letterarie di quegli anni, fortemente criticate da entrambi. Difatti, la letteratura del dopoguerra italiano è definita "letteratura impegnata" proprio perché ruota attorno ai problemi socio-politici che affliggono l'Europa degli anni cinquanta e sessanta, molto lontani dai temi spirituali di Zolla e Campo.

Tra le traduzioni di Cristina Campo in quegli anni, va ricordato il volume *Poesie amorose e teologiche* di John Donne, edito da Einaudi nel 1971.

Nel frattempo, scrive alcune introduzioni di libri editi da Rusconi, di stampo religioso, come *L'uomo non è solo; Una filosofia della religione* di A.J. Heshel e *Attesa di Dio* di Simone Weil.

Tra il 1964 ed il 1965, muoiono entrambi i genitori di Cristina Campo, ai quali era particolarmente legata; il dolore che scaturisce da questa perdita l'avvicina ancora di più alla religione, dalla quale era già fortemente attratta. Si trasferisce insieme a Zolla nella pensione Sant'Anselmo, nell'Aventino, dalla quale vede l'abbazia benedettina, a lei molto cara. Questo diventa il suo rifugio, dove trascorre molto tempo all'interno delle chiese e partecipa ai vesperi con devozione.

L'8 dicembre 1965 si chiude a Roma il Concilio Vaticano II, durante il quale la maggioranza modernizzatrice stabilisce di rendere comprensibile a tutti i fedeli il rito liturgico, passando dal latino al volgare e rendendo in questo modo più attivo il coinvolgimento dei fedeli al rito stesso. Lo scopo è chiaramente quello di avvicinare la chiesa al popolo, attraverso la lingua d'uso. Contro questa decisione si scaglia Cristina Campo, che per anni sarà attiva nell'organizzazione di incontri e petizioni per fermare la riforma. Se per Zolla ciò rappresenta un motivo per allontanarsi dalla religione, per Campo diventa la ragione di una lotta risoluta, tanto da portarla a fondare «Una Voce», associazione internazionale in difesa del rito liturgico latino. Il presidente

dell'associazione è Filippo Caffarelli, i vicepresidenti sono Luigi Alfonsi, Giovanni Macchia ed Eugenio Montale. Il suo scopo, inoltre, è quello di salvare tutti gli scritti, le preghiere, gli oggetti di culto ed i canti celebrati prima del Concilio.

Per quanto non abbia voluto ricoprire nessuna carica ufficiale, sarà lei per molti anni l'anima di «Una Voce», come l'animatrice di ogni sua battaglia, fino alla morte improvvisa per arresto cardiaco, il 10 gennaio 1977.

II. Cristina Campo ed il panorama letterario

2.1. L'ambiente letterario

Cristina Campo stessa ha scritto poco e sebbene molto apprezzata come traduttrice, i suoi scritti non hanno ricevuto molti riconoscimenti in vita, se non nell'ambiente "ermetico" che anima con il compagno Zolla a Roma e quello fiorentino, nel quale era stata introdotta da Traverso.

Come scritto nel capitolo precedente, Campo non ama i salotti romani, come non amava quelli fiorentini e disprezza i giochi di forze tra editori, critici e scrittori. La scrittrice ama scrivere per se stessa e, soprattutto, in piena libertà. Scrive a Leone Traverso, appunto: "Oggi c'è il Premio Strega. Dovrei andarci con Angioletti, ma non credo che avrò lo stomaco di accettare l'invito"³³.

Cristina Campo pubblica la sua prima raccolta di poesie nel 1956, anno in cui nel mondo poetico italiano si assiste ad una rivoluzione stilistica e tematica.

Innanzitutto, lo scenario culturale dell'epoca è monopolizzato dalle neoavanguardie, le quali aprono alla poesia ed alla prosa il linguaggio parlato, immagini quotidiane e sperimentismi stilistici. È essenziale ricordare che dagli anni Sessanta assistiamo in Italia anche ad una rivoluzione sociale senza precedenti, in quanto si è passati molto velocemente da una società contadina ed arcaica a quella industrializzata del boom neocapitalistico. Tale rivoluzione non è solamente economica, ma anche intellettuale, con l'introduzione di concetti totalmente nuovi che il mondo letterario deve fronteggiare, contrastare o fare propri. Si può, infatti, "vedere come termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato siano ora assunti nella scrittura poetica con un grado d'ospitalità di cui è difficile trovare l'eguale in passato"³⁴.

Dunque, l'italiano, da lingua di cultura, va imponendosi come lingua di comunicazione, determinando la fine di quella secolare separazione tra l'italiano come

³³ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, p. 65.

³⁴ Enrico Testa, *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, p. VI.

lingua della poesia e della prosa, dall'italiano come lingua parlata. Montale riassume chiaramente questa nuova tendenza, come riporta Testa:

La poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio «poetico», per l'uso di strutture metriche visibili ad occhio nudo e per l'esclusione di certi argomenti ritenuti più adatti al trattamento prosastico. Negli ultimi anni, invece, nell'ambito del verso o del quasi verso (col ragionamento, il racconto, il discorso, la cronaca, la storia), sono entrati tutti quei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi³⁵.

Emblematico, in tal senso, è il cambiamento avvenuto nella poetica di Mario Luzi. Se negli anni quaranta e cinquanta la poesia di Luzi è caratterizzata da preziosismi lessicali e componenti ideologiche mistiche (si pensi alla filosofia cattolica francese di Simone Weil, dalla quale era influenzato), negli anni sessanta Luzi, con una raccolta poetica come *Nel magma* (1963), fa ricorso ad un linguaggio diverso, intriso di rimandi al registro colloquiale, allontanandosi anche in questo dal pensiero campiano ed, allo stesso tempo, dall'amica.

Nell'ambiente ermetico fiorentino, difatti, (tra i protagonisti indiscussi troviamo Luzi, Traverso, Oreste Macrì, Carlo Bo, solo per citarne alcuni), vi era la convinzione che “alla poesia – come creazione assoluta, atto spirituale e scommessa esistenziale – spetta il compito d'interpretare quanto è trascurato dal mondo e dalla storia e di conoscere, per cenni e barlumi, quella «verità intrepida»”³⁶, di cui il poeta è depositario, oltre ad indagare l'indecifrabilità del reale, sul quale fa luce il “sentire” del poeta.

Lo stesso Luzi, in linea con questa nuova fase stilistica, in una lettera del '63 a Sereni descrive quale aspetto centrale dell'opera quello di “far parlare le cose che esistono, che ci sono ora”³⁷. Come ricorda Andrea Zanzotto:

Il suo passaggio dall'ermetismo a quella posizione che poi non ha più abbandonato, come testimonia la raccolta *Onore del vero* (1957),

³⁵ Ivi, p. VIII.

³⁶ Ivi, p. 41.

³⁷ Ivi, p. 43.

rappresenta per me l'immagine più autentica della sua poesia, che si fa testimone anche della verità, della concretezza³⁸.

In sintonia con molti altri artisti dell'epoca, dunque, Luzi rinuncia all'endecasillabo, sostituendolo con il verso libero, ed assume una "discorsività bassa e prosastica, vicina al vocabolario del parlato"³⁹:

*La nebbia ghiacciata affumica la gora della conchia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a
fronte.*

*Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto
un'inquietudine⁴⁰.*

[...]

(da *Nel magma*)

Attinge, come si vede da *Presso il Bisenzio*, alle forme dell'oralità ed a più modelli e generi discorsivi (narrativi, teatrali, saggistici), con l'introduzione di personaggi in luoghi quotidiani (il treno, un caffè, l'albergo, lo sportello di un ufficio), i quali si fronteggiano con i "moderni" drammi dell'io.

È proprio questa nuova fase letteraria che vede il disappunto di Cristina Campo, come ricordato dallo stesso poeta durante il convegno in onore dell'amica:

³⁸ Silvio Ramat, Stefano Verdino, Maria Luisa Spaziani et. Al, *Mario Luzi, la fine del viaggio terrestre*, Poesia, n°193, Crocetti, Aprile 2005, p. 10.

³⁹ Enrico Testa, *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, p. 43.

⁴⁰ Ivi, p. 48.

C'è stato, in ogni caso, nei nostri rapporti, il disaccordo. Uno dei disaccordi che a me fece più male, ma che capii perfettamente, lo avevo quasi messo in conto, ma avevo sperato che il suo perfezionismo [...], meglio questa mistica della perfezione in cui c'eravamo allora in parte riconosciuti tutti quanti, non fosse così formulare da escludere l'imperfetto che è in ogni perfezione, lo stesso farsi della perfezione e dunque in uno stato di grande imperfezione assunto come tale — e questo mi sembrava anche molto caritatevole — e speravo che Cristina dovesse comprendere. E invece, lì per lì non lo comprese, e alludo al momento in cui io pubblicai un libro che aveva, nella mia storia personale, un certo rilievo, una certa importanza e senza il quale io non avrei certamente potuto proseguire, almeno nella mia attività di poeta nel modo in cui poi si è sviluppata⁴¹.

Dunque, secondo Luzi, l'espressione è “una materia pregiudizialmente imperfetta che corre o cerca di andare verso la sua forma, la sua perfezione. E questo non fu da lei accolto”⁴². Il disaccordo risiede proprio nelle scelte stilistiche di Luzi ed i suoi contemporanei, in quanto, quella perfezione a cui si riferisce Luzi, è il motivo principale della lirica campiana: ricerca della perfezione stilistica, tanto importante per lei da allontanarla da tutto quel mondo letterario contemporaneo fatto di “poveri letterati più remoti per me dei marziani”, come si legge in una lettera inviata dalla Campo a Mita, datata 25 maggio 1958.

Allo stesso tempo, nascono riviste e vengono costituiti gruppi letterari, come il «Gruppo 63», che raggruppa poeti, scrittori e critici, animati dal desiderio comune di rompere con la tradizione letteraria italiana, sperimentando linguaggi e forme nuovi che richiamano le avanguardie europee.

La critica del mondo letterario si estende, oltre alla tradizione, alla crescente società neocapitalista ed all'omologazione umana che si sta sviluppando, verso quella che sarà definita *società di massa*. “Compito dello scrittore d'avanguardia è allora” svelare la parentela della tradizione letteraria con l'orrore del neocapitalismo e

⁴¹ Mario Luzi, *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, Firenze, Convegno dedicato a Cristina Campo a venti anni dalla morte. 7/8 Gennaio 1977.

⁴² Ibidem.

“sabotarne regole e funzioni”, con l’intento di “un cambiamento umano e sociale”⁴³. Basti pensare a Sanguineti con la sua prima opera *Laborintus*, pubblicata nel 1956, la quale anticipa molti dei tratti ricorrenti della poesia d’avanguardia degli anni sessanta. Riportiamo qui un passaggio tratto da *Purgatorio de l’Inferno*, 8, della raccolta *Triperuno*:

attraverso Hebecrevon, Lessay, Portbail, St. Sauveur
(sotto la pioggia,
sempre); poi Edith disse che non ero gentile (perché
non scrivevo, come Pierre,
per lei, quelques poèmes); (e che non dovevamo
partire);
Micheline
ci giudicò molto semplici; e Edith e Micheline, quando
io dissi che non l’avevo
tradita (mia moglie), vollero crederlo;
[...]

(da Triperuno)

Come si può vedere da questo breve esempio, la sintassi è disarticolata e discontinua e sono accolte le lingue moderne. I testi di *Purgatorio de l’Inferno* rappresentano una raccolta di conversazioni scambiate dall’autore con un intellettuale incontrato in diverse città europee, che gli permettono di affrontare temi come il matrimonio, la famiglia, l’alienazione dell’io, fino a tematiche politiche, quali il marxismo.

Sono questi, appunto, i temi principali dell’avanguardia che critica ferocemente la perdita di valori della società del dopoguerra e gli effetti alienanti del capitalismo che in nome del progresso umano opprime i cittadini, soprattutto la classe operaia. Dunque, è proprio attraverso la dismissione del codice letterario e del discorso lirico che viene

⁴³ Enrico Testa, *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, p. 175.

attuata l'agguerrita battaglia al mondo contemporaneo che, ormai, non rappresenta gli scrittori contemporanei.

Pertanto, mentre gli avanguardisti sperimentano un linguaggio ed uno stile nuovi, e affrontano tematiche sociali, Cristina Campo pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Passo d'addio*, nel 1956, che si distacca notevolmente dalle opere contemporanee, non solo per quanto riguarda la forma, caratterizzata da un linguaggio ricercato e barocco, ma anche i contenuti. Molto lontana dalla "letteratura impegnata", Cristina Campo scrive poesie d'amore, poesie biografiche e, alla fine degli anni sessanta, poesie mistiche e religiose.

2.2. Scrittori «ON SHOW»

Scrittori «ON SHOW» è il titolo di un intervento di Cristina Campo apparso sul settimanale politico, culturale ed economico «Il Mondo», il 4 settembre 1962. In questo articolo la Campo si scaglia ferocemente contro il panorama letterario dominante, criticato attraverso gli stessi argomenti usati dagli avanguardisti per scagliarsi contro la società contemporanea. Secondo la Campo, mentre questi oppongono alla società omologata, superficiale e straniante un nuovo tipo di lirica, che si distacchi completamente dalla tradizione letteraria corrotta e rigida, altro non fanno se non omologarsi a loro volta, imponendo un nuovo stile e nuove regole “di massa”.

Queste critiche non vanno, però, confuse con una difesa della società capitalistica e di consumo, tutt'altro. Va ricordato, a tal proposito, che nel 1959 il compagno di vita e di studi di Cristina Campo, Zolla, fu il primo in Italia a parlare di “uomo-massa”, ma, allo stesso tempo, fu anche il primo a parlare di “industria culturale”, nel saggio *L'eclissi dell'intellettuale*, con il quale creò grande scalpore in tutti i salotti romani.

È, appunto, contro questa nuova *industria culturale* che si riversa il disprezzo della Campo. È sua convinzione che questa sia stata creata proprio da quei “nuovi intellettuali” che contro di essa si scagliano. Difatti, quando tra gli intellettuali:

[...] si inorridiva agli shows del mondo, c'erano pur sempre loro; e ciò che essi vedevano e giudicavano con noi era in qualche modo già esorcizzato, già vinto⁴⁴.

Secondo la Campo, dunque, gli scrittori e, più in generale, gli intellettuali, entrando nel sistema capitalistico, si sono omologati a loro volta, cominciando una nuova corrente letteraria di consumo: “Ora quegli angeli caduti [gli scrittori] li abbiamo davanti a noi, on show, là dove il demonio impera più frenetico”⁴⁵.

Si scrive e si stringono relazioni secondo le vendite, secondo i gusti del pubblico - che aumenta grazie anche alla scolarizzazione di massa e a una più diffusa

⁴⁴ Cristina Campo, *Sotto falso nome, Scrittori «ON SHOW»*, Adelphi, Milano, 1998, p. 98.

⁴⁵ *Ibidem*.

alfabetizzazione - e si partecipa a quella macchina di consumo attraverso shows televisivi, interviste che, spesso, hanno il solo fine di accostare la figura dell'intellettuale a quella di un attore nel grande show del mondo. Gli scrittori non sono altro, secondo questo articolo, che delle *stars* che recitano in uno *show*, al solo scopo di ottenere fama e, conseguentemente, denaro:

Di settimana in settimana, inavvertibilmente, le autocensure si sfasciano, le lingue si sciogliono, tutto, dopo tutto, è lecito in uno show. Così di recente un grosso rotocalco non esitò ad affidare il letterato settimanale ad una giovane giornalista palesemente animata da un disprezzo incontrollabile per letterati e letteratura: disprezzo che si rivelò non soltanto più che sensato ma altamente redditizio quando gli scrittori interrogati risposero, compiaciutissimi e superando di gran lunga in ebbra sfrenatezza le più velenose speranze dell'intervistatrice, a domande come: «Ma lei lo sa di essere un uomo molto antipatico?»; «Lei quante volte è stato innamorato?»; «Lei dunque si vergogna di essere un intellettuale?»⁴⁶.

Gli scrittori, i critici, gli editori, sono figure omologate che “sfilano – essi-ordinatamente, settimana dopo settimana, su video e rotocalco”⁴⁷ protagonisti, così, di quella stessa società alienante da loro stessi criticata. Inoltre, pur di ottenere il potere e la fama che il video e l'articolo di giornale attribuiscono, essi si uniformano di proposito, in nome della modernità:

D'altra parte, se il tono dell'intervista non muta, anche quegli interni di case fotografati o ripresi dalle telecamere non appaiono, ai nostri occhi ansiosi, meno desolatamente intercambiabili: con le loro librerie-bar, il quadro astratto o novecentesco alla parete, la macchina da scrivere con il foglio incominciato sul tavolo e il gatto siamese sul divano. [...] E poiché le domande – ed ahimè le risposte – seguono uno schema immutabile [...],

⁴⁶ Ivi, p. 102.

⁴⁷ Ibidem.

riesce difficile ricordare [...] quale dei cinquantadue letterati amasse più di ogni cosa la pesca, i bambini e la piazza di Fiuggi Fonte [...]»⁴⁸.

Non solo, quindi, la Campo denuncia un'impellente massificazione culturale, ma anche una perdita di valori e di spessore. Ed, ironicamente, sottolinea che se “settimana dopo settimana assistiamo alla danza delle mestissime marionette, ciascuno con la sua piccola maschera di papier mâché”, allo stesso modo “leviamo le più alte lodi al Cielo per l'assenza dal mondo e – ben si può dirlo – dalla memoria umana, di un Alessandro Manzoni o di un Giacomo Leopardi”⁴⁹.

Per questo motivo, per quanto Cristina Campo collabori a riviste e a programmi radio, queste collaborazioni sono difficili e discontinue, dovute, molto probabilmente, a quella sua poca fiducia e stima nei confronti degli editori che, secondo la Campo, sono essi stessi fautori dell'omologazione culturale:

Mi dicono che il «Mattino» ha di nuovo una buona Terza Pagina, diretta da Hombert Bianchi. Io vorrei fare ogni tanto una recensione di una colonna. Sai dirmi se è possibile? [...].

Sono indicibilmente stanca delle riviste – con i loro direttori assenti, o isterici o maniaci. E lo stesso è il discorso per la radio⁵⁰.

Se non risparmia critiche feroci ad editori e “colleghi”:

Tra parentesi, saprai che «Paragone» è in crisi: meritatissima, certamente; ma non so come, non riesco ancora a non aiutare la Banti [...]. Io non credo, a giudicare da «Botteghe Oscure», che Bassani possa fare una gran rivista; ma non sarà facile alla Banti sopravvivere se non si decide ad abbattere un po' del suo Gartenmauer⁵¹;

⁴⁸ Ivi, pp. 99-100.

⁴⁹ Ivi, p. 102.

⁵⁰ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, p. 103.

⁵¹ Ivi, p. 105.

allo stesso tempo, però, è consapevole che gli argomenti di cui scrive faticano a raggiungere il grande pubblico:

Un libro di saggi, se anche ne avessi abbastanza e abbastanza legati fra loro, non troverebbe certo un editore. Ma sapessi quanto poco mi importa. Non sapere per chi si scrive dà la massima libertà, il massimo piacere⁵².

Dunque, la Campo è decisa a non conformarsi alla letteratura dominante, e, soprattutto, perseguirà fino alla morte la difesa della tradizione letteraria e la ricerca della perfezione dello stile lirico che, nella poetica della Campo, deve essere nettamente distinto dalla lingua parlata e dal nuovo linguaggio della comunicazione di massa.

È proprio questo suo distacco dal panorama letterario dominante a determinare il poco interesse che critica, editoria e pubblico riservano alle opere della scrittrice:

Questo saggio (*Medio Coeli*) ha avuto pochissimi lettori. Sembra che in Italia per cose di questo genere non ci sia diritto di cittadinanza. [...]. In realtà, si fa sempre più difficile per me scrivere qualcosa che rientri nelle complicatissime liturgie redazionali⁵³.

Quando nel 1964, per ragioni economiche, Campo decide di partecipare al «Premio Teramo», inviando il racconto inedito *La noce d'oro*, scrive a Traverso:

Ero molto felice, finora, di aver salvato le mie scarpette dal fango di quell'irrimediabile demi-monde: l'ambiente dei premi letterari⁵⁴.

Le motivazioni della scarsa considerazione che le riserva la critica, come nel caso del «Premio Teramo», dunque, sono da ricercare anche nei contenuti e nelle scelte stilistiche della scrittrice, molto distanti dal panorama letterario dominante.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ivi, p. 116.

⁵⁴ Ivi, p. 127.

III. Cristina Campo: attenzione e giustizia

3.1. La poetica

Sebbene Cristina Campo non partecipi in modo militante alla cosiddetta “letteratura impegnata” del suo tempo, attraverso le traduzioni di poeti e poetesse ancora poco conosciuti in Italia, come William Carlos Williams, la scrittrice è stata una figura rilevante del novecento italiano. Inoltre, i suoi saggi critici e le innumerevoli lettere scambiate con i più importanti protagonisti del secolo, consentono di vedere il mondo letterario da un punto di vista insolito e originale.

Eppure, Cristina Campo trova pochissimo spazio nella storia della letteratura ufficiale e nelle antologie. Come abbiamo visto, questo è dovuto, in primo luogo, a causa del suo atteggiamento sprezzante nei confronti di scrittori, editori e critici del suo tempo, ma anche per quel suo non volersi contaminare con gli stili e le tematiche prevalenti o piegarsi alle mode del momento. D'altronde, con la concisione e acutezza della scrittura apolitica, amava dire di sé: “Scrisse poco e vorrebbe aver scritto ancor meno”.

La prima raccolta poetica, *Passo d'addio*, viene pubblicata nel 1956, quando le sperimentazioni della neo-avanguardia, di cui si è scritto, cominciano ad essere accolte dal pubblico. Le undici poesie sono ricche di immagini e simboli di commiato al passato, del tempo di un amore negato – quello per Mario Luzi – attraverso diverse immagini e simbolismi. Scrive a Margherita Dalmati nell'estate 1955:

Scrivo versi da soli 12 mesi, lo sapevi? “Moriremo lontani” è la mia prima poesia. La scrissi in una notte così stanca... se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: “Non erano uniti da alcun vincolo familiare”⁵⁵.

⁵⁵ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1997, p. 289.

*Moriremo lontani. Sarà molto
se poserò la guancia nel tuo palmo
a Capodanno; se nel mio la traccia
contemplerai di un'altra migrazione.
Dell'anima ben poco
sappiamo. Berrà forse dai bacini
delle concave notti senza passi,
poserà sotto aeree piantagioni
germinate dai sassi...*

*Oh signore e fratello! ma di noi
sopra una sola teca di cristallo
popoli studiosi scriveranno
forse, tra mille inverni:*

*«nessun vincolo univa questi morti
nella necropoli deserta»⁵⁶.*

(Moriremo Lontani, da Passo d'addio)

Questa prima poesia, come scrive Margherita Pieracci Harwell⁵⁷, rappresenta per la Campo l'inizio di una vita nuova. Significativo il fatto che la Campo chieda agli amici che tutte le sue lettere inviate prima di quegli anni vengano distrutte. Questa sua volontà di rinnovamento è sigillata dalla poetessa nella poesia *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*, nella stessa raccolta:

*Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;
ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,
riconduca la vita a mezzanotte.*

⁵⁶ Ivi, p. 20.

⁵⁷ Ivi, p. 289.

*E la mia valle rosata dagli uliveti
e la città intricata dei miei amori
siano richiuse come breve palmo,
il mio palmo segnato da tutte le mie morti⁵⁸.
[...]*

(da *Passo d'addio*)

Questa prima fase della poesia campiana si caratterizza da componimenti brevi, formati da strofe di lunghezza variabile, nelle quali prevale la quartina, e il ricorso all'enjambement. Utilizza spesso il verso libero (polimetro), dove si alternano endecasillabi, settenari e doppi settenari, in linea con la tradizione poetica italiana.

*Devota come ramo
curvato da molte nevi
allegra come falò
per colline d'oblio,

su acutissime làmine
in bianca maglia d'ortiche,
ti insegnerò, mia anima,
questo passo d'addio...⁵⁹*

(*Devota come ramo*, da *Passo d'addio*)

Molti componimenti sono, inoltre, marcati da puntini di sospensione, come si può vedere in *Devota come ramo*: “questo passo d'addio...”. Tale reticenza si trova, spesso, all'inizio o alla fine di una strofa, ma anche in sostituzione del verso.

Si legge nel componimento *Emmaus*:

⁵⁸ Ivi, p. 28.

⁵⁹ Ivi, p. 29.

...

*Ti cercherò per questa terra che trema
lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai
sotto i meli profusi, le viti in fiamme.
Volevo andarmene sola al Monte Athos
dicevo: restano pagine come torri
negli alti covi difesi da un rintocco.*

...

*Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte
trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.*

...

*nei denti disperati degli amanti che non disserra
più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...⁶⁰*

(da *Poesie sparse*)

Sembra che queste siano le uniche parole affiorate dal silenzio, quelle che la poetessa non ha potuto tacere:

Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi⁶¹.

In altre parole, si può ipotizzare che i puntini di sospensione costituiscano il verso stesso, come a volere simboleggiare il silenzio, che si fa materia attraverso la punteggiatura (i puntini di sospensione). Questa forma dà al verso un senso di frammentarietà tale da spezzare letteralmente il fiato del lettore. Tra una strofa e l'altra

⁶⁰ Ivi, p. 36.

⁶¹ Cristina Campo, *Gli imperdonabili, Parco dei cervi*, Adelphi, Milano, 1997, p. 143.

vi è una sospensione, un “vuoto”, che ricrea un’atmosfera d’attesa: il lettore viene come trasportato di fronte alla poetessa stessa, ad attendere che le parole affiorino nella lunga pausa che la poetessa si concede. In tal modo le strofe appaiono come “spezzate”. Si veda l’ultima strofa di *Emmaus*: “.../nei denti disperati degli amanti che non disserra/più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...”.

Le forme metriche sono ricercate, come la sinalefe, quella maggiormente utilizzata. Tra le figure retoriche prevalgono l’allitterazione e l’assonanza. In *Emmaus* si noti l’allitterazione delle dentali t/d, della liquida /r/ e delle vocali: **Nei denti disperati** degli amanti che non **disserra**; **Monte Athos**; **Ti cercherò per questa terra** che **trema**; più il **dolce fiotto**, la **via d'oro del figlio**.

La ricerca di queste ricchezze fonetiche, la raffinatezza dei suoni e delle immagini caratterizzano questi primi componimenti che Cristina Campo vede però ben presto, come uno sterile esercizio stilistico. In una lettera a Margherita Dalmati, scritta nello stesso anno di pubblicazione della raccolta *Passo d’addio*, è molto esplicita nel dichiarare l’intenzione di superare quell’iniziale stile ricercato e barocco:

La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo, persino. È proprio questo che a me non va. Io faccio dell’oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra⁶².

Le due immagini dell’artista che modella l’oro e di quello che, invece, scolpisce la pietra, descrivono chiaramente i due momenti iniziali di una poetica che va definendosi, sia in modo originale e autonomo, sia alla luce delle numerose esperienze di traduzione, che impegnano la Campo in questi anni. Cruciale, sembra, anche l’incontro con il poeta americano William Carlos Williams, cui traduzioni poetiche la vedono impegnata per molti anni, avvenuto nel 1954, come testimonia una lettera inviata dalla Campo al poeta, datata 10 aprile 1958:

⁶² Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1987, p. 290.

[...] It is always difficult to believe that those we love really exist.
Your letter in my hands is a delightful certainty.

I met you for the first time in the reading-room of an insane asylum (I wasn't staying there, though) on the hills of Bellosguardo, in Tuscany. I then lost you for about four years. Only last fall, on the lake of Bracciano (in the old Etruria), were your Collected Poems given to me; and I have been reading them ever since⁶³.

Questi anni coincidono con la ricerca da parte della poetessa di uno stile nuovo, puro e semplice, che si allontani dallo stile barocco e ricercato della raccolta *Passo d'addio*. È una vera e propria crisi artistica quella della Campo, che ha inizio sin dall'uscita della raccolta poetica, come si legge nella lettera del 27 agosto 1956 all'amica Pieracci: "Ho ricevuto le bozze del libriccino. È scritto così piccolo che non distinguo le mie parole. E poi sono così lontane..."⁶⁴.

Ha inizio, dunque, un lungo silenzio poetico, che è legato alla ricerca di uno stile "primario", "puro", che tenda all'essenzialità, e ad un simbolismo non più soggettivo ed ermetico, come da tradizione barocca, bensì oggettivo ed universale, principio che guida la poetica di Williams. Tale crisi artistica, con la conseguente ricerca e sperimentazione di un nuovo linguaggio, dunque, sembra coincidere con la scoperta dello stesso Williams. Non sembra un caso, quindi, che la Campo si dedichi per anni alle traduzioni di poesie tanto lontane dai precetti e dalle tematiche "romantiche" e "barocche", che rappresentano, infatti, lo stile ed il linguaggio dai quali la poetessa dichiara di voler allontanarsi. Una lettera, scritta dalla Campo al poeta Williams, sembra confermarlo. La lettera risale al 1958:

[...] Please let me thank you a thousand times for all the joy you gave me. I never did anything with such joy. It was hard work, harder than anything I had done before. But the joy lasted to the end and I can't wait to see the book published to feel that joy again.

⁶³ William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p.26.

⁶⁴ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1987, p. 290.

I was thoroughly disgusted with words before I started. I had been far from anything written for months. You gave me the words back since the moment I re-opened your book. «La saveur maxima de chaque mot»⁶⁵.

La ricerca della Campo di quel «sapore massimo» delle parole, non solo come scrittrice e poetessa, ma anche come traduttrice, trova un valido maestro in Williams. Questo incontro sembra essere determinate nella seconda fase poetica della Campo, dove si ritrovano molti degli aspetti fondamentali della poetica di Williams, sia nella forma che nei contenuti.

Come si legge, infatti, in un'altra lettera del 1961 a Pieracci, Cristina Campo tende al raggiungimento di un linguaggio “conciso” e “diretto”, esattamente come sostenuto da Williams e Pound, tra i protagonisti del movimento poetico detto *Imagismo*, nato intorno al 1914 negli Stati Uniti. Scrive la Campo, appunto:

Scusi questa lettera sovraccarica di perfezioni. È una parola che mi ossessiona, come pochissime altre – le parole di quell’ “era primaria” del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. È certo, in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta, a chieder loro diritto di asilo. È questa la ragione per cui non le ho mandato più poesie⁶⁶.

In queste parole emerge, dunque, il tentativo di liberarsi dallo stile raffinato e dalla tecnica rigida che caratterizzano la prima raccolta, a favore di un linguaggio puro, libero da orpelli, che miri al raggiungimento del “sapore massimo” della parola, ed alla liberazione dalla soggettività dell’io, al fine di raggiungere un linguaggio puro e nudo.

Come verrà approfondito nel capitolo quarto, il linguaggio poetico secondo Williams e gli Imagisti, deve assumere una funzione di indagine del reale, che superi, però, l’esperienza singolare e si faccia collettiva, “universale”. Il linguaggio deve, quindi, essere conciso e diretto, l’uso delle parole preciso, il verso libero, le poesie brevi. Non devono esserci parole in eccesso, in quanto la poesia deve farsi intensa,

⁶⁵ William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p.26.

⁶⁶ Cristina Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 150.

diretta nell'espressione e nelle immagini che vuole evocare. Tali immagini sono evocate partendo proprie dalle "cose" descritte dal poeta, e queste devono essere trattate nel modo più oggettivo possibile per permettere, cioè, ad ognuno di costruirsi un'immagine singolare e propria. "Say it, no ideas but in things" scrive Williams in *Paterson I*, in quanto non si deve fare poesia partendo da una sensazione o da un'idea, ma partendo proprio dagli oggetti, che richiamano momenti di vita e si traducono, di conseguenza, in emozioni, sensazioni e riflessioni nel lettore ultimo. La capacità del poeta è proprio quella di saper tradurre in parole sensazioni astratte, che vengono colte dall'attenzione che egli rivolge alla realtà circostante. Tutte le cose hanno pari dignità davanti allo sguardo del poeta, secondo Williams, che collega le "cose" al suo sentire. Quindi, il simbolismo deve essere oggettivo ed universale, di conseguenza, deve essere concreto, deve partire, cioè, da oggetti concreti e reali, per mettere a ciascuno di sperimentare emozioni e sensazioni singolari. Del resto, nella poetica di Williams, la poesia stessa è un oggetto-verbale, fusione del movimento fra sensazioni, idee, emozioni e la staticità delle cose.

Questi concetti diventano cari alla Campo, che dedica anni allo studio delle poesie di Williams (e anche di altri poeti del movimento imagista come Pound ed Eliot) e alle traduzioni di molte delle sue poesie, manifestando nello stesso periodo, come si è visto, la volontà di superare lo stile ricercato, verso uno stile libero, diretto, essenziale, che molto ricorda proprio la poetica di William Carlos Williams.

Queste sembra confermato anche da alcune poesie che la Campo rende pubbliche prima di chiudersi in quel silenzio poetico di cui si diceva, esattamente tra il 1957 ed il 1958, gli anni in cui avviene l'incontro con Williams. Queste sono *Emmaus* (analizzata sopra), *Oltre il tempo, oltre un angolo*, *Sindbad*, *Estate Indiana* ed *Elegia di Portland Road*, che la Campo pubblica in «Paragone», la «Posta Letteraria», il «Corriere dell'Adda», mentre alcune le spedisce agli amici, come Pieracci e Fasani.

Leggendo queste poesie insieme alle poesie tradotte dalla Campo del poeta Williams, ciò che colpisce sono alcune similitudini tematiche. *Oltre il tempo, oltre un angolo* viene inviata al poeta Fasani, con una citazione di Williams:

What sorrow

*beside your sadness
and what beauty*

W. C. Williams

Oltre il tempo, oltre un angolo

*Troppe cose hanno accolto le tue palpebre
l'attenzione t'ha consumato le ciglia.
Troppe vie t'hanno ripetuta,
stretta, inseguita.
La città da secoli ti divora
ma travede per te, sogno e sfacelo
di luci e piogge, lacrime senili
sulla ragazza che passa
febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo.*

*Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,
la frotta della Piscina di Siloè
con i randagi, gl'ibridi, gli spettri
che non si sanno e tu sai
radicati con te
nel glutine blu dell'asfalto
e credono al tuo fiore che avvampa, bianco –

poiché tutti viviamo di stelle spente⁶⁷.*

(da *Poesie Sparse*)

In questa poesia troviamo i “vecchi” che “credono al tuo fiore che avvampa, bianco”. Questo fiore è un tema ricorrente nella poesia di Williams, come il fiore è

⁶⁷ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1997, p. 38.

l'elemento centrale che accompagna la antologia sul poeta, dove Cristina Campo sceglie di inserire poesie che hanno come tema principale la primavera, come vedremo nel capitolo quarto. Perciò, rileggendo una poesia di Williams, si ritrova questo fiore che brucia, esattamente in *To an older poet*:

*To be able
and not to do it*

Still as a flower

*No flame,
o flower spent
with heat –*

*lovely flower
 hanging
in the rain*

*Never!
Soberly*

Whiter than day

*Wait forever
shaken by the rain
 forever⁶⁸.*

La poesia, viene tradotta dalla Campo con il titolo *A un poeta più anziano*:

Saper fare

⁶⁸ William Carlos Williams, *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961, p. 106.

e non fare

Quieto come un fiore

Non fuoco,
un fiore spento
nel calore –

fiore
adorabile, appeso
nella pioggia

Mai!

Sobriamente

Più candido del giorno

Per sempre attendi
scosso
dalla pioggia
per sempre⁶⁹.

Negli ultimi versi della poesia campiana, dunque, ritroviamo la stessa immagine contrastante di un fiore che si spegne nella fiamma, che non brucia “e credono al tuo fiore che avvampa, bianco – //poiché tutti viviamo di stelle spente”, dove in Williams abbiamo “Non fuoco,/un fiore spento/nel calore”. Non solo, ma in entrambe le poesie l’immagine è accostata ad una figura anziana, i “vecchi” della Campo e “il poeta più anziano di Williams”, mentre piove: “scosso/dalla pioggia//per sempre” dice Williams, mentre in *Oltre il tempo, oltre un angolo* “La città da secoli ti divora/ma travede per te, sogno e sfacelo/di luci e piogge”.

⁶⁹ Ivi, p. 107.

Si apre, dunque, sulla scia di una nuova consapevolezza stilistica, la seconda fase della poetica di Cristina Campo, che trova una sua espressione pubblica nel 1969 con le poesie *La Tigre Assenza* e *Missa Romana*, apparse per la prima volta sulla rivista «Coscienza Religiosa». *La Tigre Assenza* recita:

*Ahi che la Tigre,
la tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto
a voi! La bocca sola
pura
prega ancora
voi: di pregare ancora
perché la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
non divori la bocca
e la preghiera...*

*La neve era sospesa tra la notte e le strade
Come il destino tra la mano e il fiore.*

*In un suono soave
Di campane diletto sei venuto...
Come una verga è fiorita la vecchiezza di queste scale.
O tenera tempesta
Notturna, volto umano!*

*(ora tutta la vita è nel mio sguardo,
stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude)⁷⁰.*

⁷⁰ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1997, p. 44.

(da *Poesie Sparse*)

Anche qui ricorrono alcuni elementi che caratterizzano la prima stagione poetica campiana, come la presenza dell'enjambement (*questo volto rivolto/a voi*), il ricorso alla figura retorica della reticenza (*e la preghiera.../Di campane diletto sei venuto...*), l'allitterazione (*pura/prega ancora*).

Allo stesso tempo, si ritrovano molte delle nuove forme ricercate dalla Campo e delle similitudini con la poetica di Williams, dette sopra.

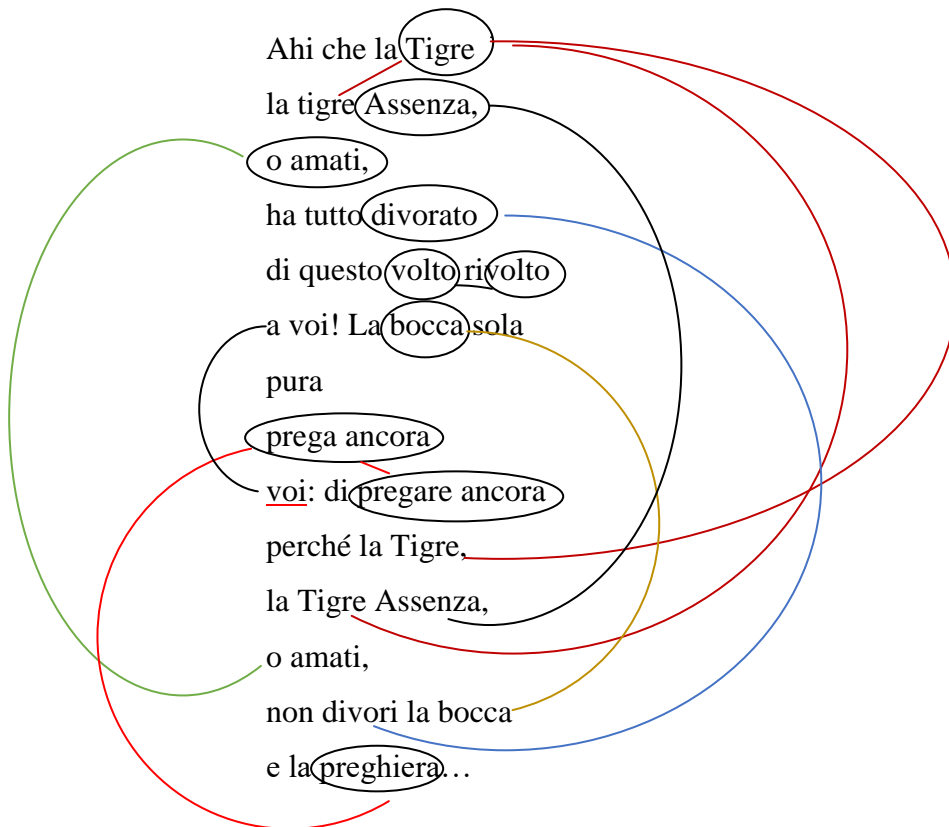
Innanzitutto, l'essenzialità del pianto, attraverso il ricorso a parole semplici, ed al simbolismo diretto, nudo, privo di connotazioni personali, che tende a essere un simbolismo collettivo, universale, quasi oggettivo. Il senso centrale della poesia, infatti, non è spiegato attraverso l'uso delle parole, ma attraverso immagini concrete, in particolare, quella di una tigre, simbolo di morte – che divora i suoi cari – quindi assenza. Più esattamente: L'Assenza – tutto divora – come una tigre. Non rimane che la bocca, che prega e il doloroso ricordo di una notte innevata. Una vera e propria elegia, che nulla ha di soggettivo, mentre descrive il dolore causato dalla “assenza”, dovuta alla morte dei propri cari.

Inoltre, le immagini sono dirette, ed allo stesso tempo universali: il dolore della perdita, la “bocca” che prega, il “volto” rivolto al cielo di notte, evocano delle sensazioni chiare e nitide, ma allo stesso tempo non uniche, bensì quasi collettive. Non ci sono, infatti, modificatori, e le parole sono concentrate sulla “cosa” trattata: l'assenza, il vuoto, simboleggiato da un animale, concreto, tangibile, come la “Tigre”.

In ogni verso le parole e le immagini sono concentrate nella descrizione della “Tigre”, dei suoi movimenti, delle sue intenzioni, che altro non è se non “Assenza”. Non vi sono parole di troppo, ma tutte essenziali alla descrizione dell'immagine centrale. Anche la scelta delle maiuscole non sembra casuale, come a volere dare alla tigre (l'immagine centrale, appunto) un nome ed un cognome, in un simbolismo reso così ancora più concreto: “Tigre Assenza”.

Allo stesso modo tutte le parole che compongono la poesia sono semplici e concrete: “tigre”, “volto”, “bocca”, “notte”, “neve”. Non vi sono, dunque, parole in eccesso, ma la poesia è costruita attraverso pochissime parole, che sempre ritornano,

tanto che sembra di leggere ad ogni verso la stessa frase, ma vista da angolazioni diverse. L'immagine, in tal modo, è talmente nitida e chiara che sembra di viverla. Si noti in particolare la prima strofa, composta da un numero di parole preciso, ripetute:



Come sottolineano le frecce, le parole centrali di questa prima strofa sono soltanto sette: “Tigre”, “Assenza”, “amati”, “divorato”, “volto”, “bocca” e “preghiera”. Queste parole, è come se venissero riprese da diverse angolazioni di un unico momento, in un gioco di specchi, in un equilibrio simmetrico. La strofa, dunque, è composta da pochissime parole, in un equilibrio rastremato, essenziale. Queste parole, è come se venissero riprese da diverse angolature allo scopo di descrivere il movimento delle azioni che compongono l’atto della preghiera: un momento scomposto nelle sue parti, come visto attraverso un caleidoscopio, retto da un equilibrio perfettamente simmetrico.

Ritorna la formula “Ahi che la Tigre/ la tigre Assenza”, in “perché la Tigre Assenza”, dove se i primi due versi ci mostrano una Tigre che ha già “tutto divorato/”, nei versi 10 e 11 “perché la Tigre la Tigre Assenza” si svela essere la preghiera stessa,

che si rivolge a “voi”, cioè agli “amati”, chiedendogli di pregare a loro volta “perché la Tigre/la Tigre Assenza/non divorì la bocca/e la preghiera”, in quanto la bocca che prega è l’unica cosa che non sia stata divorata.

Ahi che la Tigre
la tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto
a voi! La bocca sola
pura
prega ancora
voi: di pregare ancora
perché la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
non divorì la bocca
e la preghiera...

Dunque, ritorna anche la “bocca” nell’atto della “preghiera”, la quale torna a sua volta, sulla bocca:

Ahi che la Tigre
la tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto
a voi! **La bocca** sola
pura
prega ancora
voi: di pregare ancora
perché la Tigre,

la Tigre Assenza,
o amati,
non divorì **la bocca**
e la **preghiera**...

La preghiera è colta in movimento, un movimento circolare: vediamo la bocca nell'atto di pregare, "La bocca sola/pura/prega ancora", ma subito dopo è come se vedessimo e udissimo la preghiera stessa, che "prega ancora/voi: di pregare ancora". Allora la prospettiva cambia ancora, entra nella preghiera: questa è la supplica rivolta agli amati, ai quali chiede di "pregare ancora/perché la Tigre/la Tigre Assenza/o amati/non divorì la bocca/e la preghiera". Dunque, entra in un'altra preghiera, quella stessa preghiera che chiede ai suoi cari di recitare: "che la Tigre Assenza/non divorì la bocca/e la preghiera".

La poesia è, allora, come speculare: sembra di guardare la stessa immagine da angolazioni diverse: vediamo l'Assenza fattasi Tigre che divora il volto, del quale non rimane altro che la bocca, che prega "a voi", i cari morti. E subito dopo, entriamo nella preghiera, che si rivolge ai cari, ai quali chiede di pregare. E ci sembra di vederla la preghiera che adesso è sulla bocca dei cari, che preghino perché la Tigre non divorì almeno la bocca, la quale possa ancora pregare.

Cristina Campo non solo riesce nell'intento di comporre una poesia semplice e diretta, ma fa molto di più: attraverso un ritmo caleidoscopico costruisce con pochissime parole un'immagine tanto complessa quanto chiara, è come se ci costringesse a girare il nostro stesso volto, per cogliere tutte le angolazioni di una stessa scena. Ecco che ritorna l'impronta di Williams, che sembra confermare Cristina Campo stessa, quando scrive nell'introduzione al volume *Poesie* di William Carlos Williams, (tradotte e presentate con Vittorio Sereni, per la collana Einaudi, nell'anno 1961) il seguente passaggio:

Un'antologia di William Carlos Williams (sia pure piccola, sia pure quasi privata) è una cosa assai difficile da comporre. L'intera opera del poeta si configura infatti come un lunghissimo e minuzioso diario cosmico:

composto giorno per giorno, segmento per segmento, *in quel ritmo caleidoscopico di crollo e ricomposizione* da lui stesso definito in una celebra lettera:

“La vita” scrive Williams “è soprattutto sovvertitrice della vita stessa, quale era un attimo prima: sempre nuova e prima di regole. E nel verso, perché esso viva, qualcosa deve essere infuso che abbia il colore stesso dell’instabile, qualcosa nella natura di una impalpabile rivoluzione”⁷¹.

Il ritmo caleidoscopico sembra, alla luce di questo scritto, volto a sottolineare l’andamento refrattario della vita stessa. La vita cambia velocemente, come la presenza e l’assenza si scambiano di posto nel tempo di un istante: così il verso è breve, il ritmo veloce, le immagini in movimento, costruite in un crescendo di intensità emotiva. Questi elementi, come si vedrà meglio più avanti, si ritrovano tutti nella poetica di Williams, volta a fotografare il presente, il quotidiano, colto in ogni suo aspetto, quindi in movimento, come la vita stessa.

La poesia “pura” verso cui tende Cristina Campo, diretta, breve, composta con il minor numero di parole possibile, dunque, riesce qui perfettamente.

Le similitudini con la poetica di Williams e con i concetti imagisti sono evidenti, anche nel fatto che la poesia ricorda molto i versi che si rifanno alla tradizione poetica orientale del poeta Williams, che è stata anche sperimentata da altri esponenti del movimento, primo fra tutti Pound. La poesia, infatti, pare essere composta da più poesie, che insieme formano un unico componimento. La prima strofa è già di per sé una poesia, con un suo senso compiuto e un’immagine chiusa e chiara, analizzata sopra:

Ahi che la Tigre,
la tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto

⁷¹ Cristina Campo, *Gli imperdonabili, su William Carlos Williams*, Adelphi, Milano, 1997, p. 173. Il corsivo è mio.

a voi! La bocca sola
pura
prega ancora
voi: di pregare ancora
perché la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
non divorì la bocca
e la preghiera...

Lo stesso vale per la seconda strofa, che potrebbe essere staccata dal testo e non perdere la sua bellezza, il suo *sensò*:

La neve era sospesa tra la notte e le strade
Come il destino tra la mano e il fiore.

Questo è il medesimo fare poetico di Williams, che si è ispirato alla tradizione orientale, appunto, delle poesie *haiku* e *renku*. Nella tradizione *renku*, in particolare, si tratta di poesie nelle poesie, spesso composte da più poeti, dove ogni strofa, o, persino, ogni verso, è già una poesia, che può essere letta nel contesto generale del componimento, oppure, distaccata da questo, con una sua vita e un suo senso.

Un esempio in Williams dove troviamo un chiaro riferimento alla tradizione *haiku* e *renku* si trova nella poesia *Rain*, tradotta per la prima volta in italiano proprio dalla Campo. La poesia verrà analizzata in modo approfondito nel capitolo quarto, ma basti notare qui come, già dalle prime strofe, si noti la struttura chiusa tipica della tradizione orientale:

As the rain falls
so does
your love

bathe every

open
object of the world –

In houses
the priceless dry
rooms

of illicit love
where we live
hear the wash of the
rain –

[...] ⁷²

(da *The Collected Poems*)

Si noti come la prima strofa ha un suo senso, che può essere facilmente colto leggendo il verso slegato dal resto del componimento:

As the rain falls
so does
your love

Inoltre, la disposizione delle parole sul foglio non è casuale: come vedremo nel capitolo quarto, la scelta della collocazione delle parole segue un'intenzione precisa del poeta, come, ad esempio, il movimento indicato dalle parole stesse. Il primo verso, in questa prima strofa, evoca un'immagine nitida: "the rain falls". La pioggia che cade viene paragonata all'amore dell'amata, che cade anch'esso: si noti, allora, la collocazione dell'ultimo verso, "your love", disposto a destra rispetto ai primi due, da sembrare quasi in bilico, tanto che "your love" dà l'impressione di poter cadere dal foglio, a sottolineare il movimento stesso a cui si riferisce il verbo "fall".

⁷² William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p. 106.

Questi elementi li ritroviamo nella seconda strofa di *La Tigre Assenza*, dove è costruita un'immagine che evoca un sentimento chiaro e nitido: il momento sospeso. L'immagine è sublime, dove il riferimento alla morte ed alla paura dell'ignoto sono chiari, "puri" proprio perché costruiti in due soli versi:

La neve era sospesa tra la notte e le strade
Come il destino tra la mano e il fiore.

Un componimento nel componimento, dove la poetessa ci costringe, ancora una volta, a cambiare angolazione: lo sguardo si sposta dalla "bocca" nell'atto della "preghiera" nella prima strofa, a mezz'aria nella seconda, dove il tempo si è fermato e la "neve" resta "sospesa" tra il cielo notturno e la "strada". Una "mano" sta per ricevere un "fiore" o un fiore è appena stato appoggiato, magari su una tomba, ed il fiato del lettore rimane come sospeso, insieme al "destino" che sta "tra la mano e il fiore".

A differenza di quanto accade nella prima strofa, dove il ritmo è molto veloce, come veloci sono i fotogrammi che si susseguono, qui il ritmo è lento, sospeso come il tempo evocato dalla strofa. Lo stesso avviene nelle due strofe finali. Si noti come sembrano due poesie altre, che possono essere lette fuori dal contesto generale del componimento. In particolare, l'ultima strofa sembra sottolinearlo per mezzo dell'espedito visivo costituito dalle parentesi, che danno al passaggio una forma chiusa:

(ora tutta la vita è nel mio sguardo,
stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude)

Esattamente come succede nelle poesie di Williams, dunque, troviamo delle "poesie" nella "poesia" e il componimento nel suo insieme è in movimento: il ritmo è scandito dalle immagini, dalle sensazioni evocate e dalla posizione delle parole, grazie, anche all'uso degli enjambement.

Inoltre, nella poesia di Cristina Campo si ha abbondanza di paragoni, metafore, analogie e similitudini, in quanto, secondo la Campo, questo è il modo più antico e semplice per descrivere e comprendere il reale:

I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola⁷³.

La stessa poetessa lamenta, difatti, lo scarso utilizzo che i suoi contemporanei fanno dell'avverbio *come*, il quale permette di collegare il sentire del poeta con un oggetto concreto che lo simboleggi:

Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve [...] su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso alle vocali. La esaminò, vale a dire, da scrittore. [...]. Evito di pensare al suo esame di una pagina di una pagina contemporanea. Fosse tra le più belle, suppongo che egli noterebbe l'assenza quasi totale del come o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino⁷⁴.

Missa Romana rappresenta anch'essa un passaggio essenziale della poesia campiana. Nello stesso periodo, infatti, la scrittrice si avvicina molto alla religione, come dimostra lo stesso titolo, che si riferisce alla messa cattolica preconciare:

*Più inerme del giglio
nel luminoso
sudario
sale il Calvario*

⁷³ Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1997, p. 167.

⁷⁴ Ivi, p. 80.

teologale
penetra nel rovereto
crepitante dei millenni
si occulta
*nell'odorosa nube della lingua*⁷⁵.
[...]

(da *Missa Romana*)

È però nella raccolta pubblicata postuma (a pochi giorni dalla morte) su «Coscienza religiosa» nel 1977, che si delinea totalmente la poesia liturgica di Cristina Campo. Tale rivista fu una delle poche ad onorare la sua morte (il che dimostra, ancora una volta, la poca attenzione che il mondo letterario ufficiale le ha rivolto in vita):

Cristina Campo, che onorò questa rivista con le sue poesie e versioni e i suoi saggi dal 1969 a quest'anno, morì il 10 gennaio 1977. Diede ciò che qui si pubblica pochi giorni prima della morte⁷⁶.

Le ultime poesie della Campo sono sei: *Diario bizantino*, *Nobilissimi ierei*, *Mattutino del venerdì santo*, *Monaci alle icone*, *Canone IV*, *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*.

Cristina Campo scrive delle note ad ogni poesia, con lo scopo di spiegare ai lettori usi e celebrazioni della Chiesa cristiana d'Oriente, ai quali si richiamano le poesie, come spiega lei stessa:

Per chi non abbia familiari i riti e gli usi della Chiesa cristiana d'Oriente (soprattutto la bizantino-slava di cui si tratta qui) sembra necessaria qualche nota, sia sugli inserti liturgici bizantini e latini, sia sui riferimenti scritturali, soprattutto alcuni passi di san Paolo che legano l'una all'altra, in un modo o nell'altro, tutte le poesie⁷⁷.

⁷⁵ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1997, p. 41.

⁷⁶ Ivi, p. 247.

⁷⁷ Ivi, pp. 247-248.

In questa nuova fase, dunque, la poetessa si libera dalla soggettività dell'io tanto che le poesie sembrano comporre un rito liturgico. Ciò è reso, non solo dalla solennità dei versi e dei temi trattati, ma anche dalle note a margine di ogni poesia, che hanno una funzione didascalica per i simboli e i riti della Chiesa romana d'Oriente, così la poesia *Nobilissimi ierei*:

*Nobilissimi ierei,
grazie per il silenzio,
l'astensione, la santa
gnosi della distanza,
il digiuno degli occhi, il velo dei veli,
la nera cordicella che annoda i celi
con centocinquanta volte sette nodi di seta
ogni tremito del polso,
[...]⁷⁸*

(da *Nobilissimi ierei*)

è seguita da una puntuale annotazione in cui si legge:

La nera cordicella. Il Rosario orientale: 150 nodi di lana o seta, formati a loro volta di sette nodi ciascuno. Lo si avvolge al polso sinistro e serve a contare le prostrazioni rituali e le invocazioni del Nome di Gesù.

(Cfr. su questo Rosario il saggio di Dorothea Deed, su «Conoscenza Religiosa», il 4, ottobre-dicembre 1974.

Teofane il Greco, il massimo maestro delle icone di Novgorod, e il suo allievo Andrea Rublëv⁷⁹.

Come scrive Federica Negri, la nuova poesia liturgica sembra limitarsi “a descrivere l’evento liturgico, nello sforzo di rendersi spettatrice dell’evento celebrato

⁷⁸ Ivi, p. 51.

⁷⁹ Ivi, pp. 249-250.

dal rito”⁸⁰. In queste poesie, dunque, il poeta-soggetto scompare, per lasciare al centro la sola descrizione dell’evento e lo stesso può dirsi della poetica di Williams. I significati che si celano dietro ai simboli ed ai riti, secondo la Campo, non si possono esprimere razionalmente, proprio perché fanno parte dell’universo dei “sensi”, per questo motivo non possono essere trasmessi attraverso l’uso delle parole, ma attraverso la descrizione dei gesti, delle immagini e degli eventi stessi:

Il rito è vita, come le Scritture, come il sole che ogni giorno sorge brilla e tramonta, eppure rimane inesauribilmente misterioso e diverso. L’Immutabilità del vero rito fu voluta da Dio e da tutte le tradizioni appunto perché in quel ritorno cosmico, infallibile di figure si producesse ogni giorno un poco di più nella complessità insondabile dei loro significati: ciò che non si lascerà mai esprimere in concetti razionali, ma solo indicare, alludere in gesti, suoni, simboli divinamente ordinati⁸¹.

Quest’ultima stagione poetica sottolinea un ulteriore distacco della poetessa dal panorama letterario ufficiale e più diffuso, non solo in termini stilistici, ma anche per i temi trattati. Come scrive Monica Farnetti, si possono individuare due gruppi di “interessi che la scrittrice dichiarava come suoi: la «poesia» (vale a dire la letteratura, così come lei specificamente l’intendeva) e la «liturgia»⁸². Nei versi apparsi in «Coscienza Religiosa» questi “interessi” trovano un loro momento di sintesi.

In particolar modo, fondamentale è sottolineare come queste poesie racchiudano i principi di *purezza* ed *attenzione* appresi, nello specifico, dalla filosofa Weil. Il poeta è, infatti, “l’imperdonabile”, cioè colui che sa leggere oltre le immagini concrete, interpretarne i simboli assoluti. Il poeta deve guardare con attenzione il reale a più livelli, cogliendone tutte le forme, con l’obiettivo di restituirle in modo distaccato, vale a dire, impedendo alla passione ed alla interpretazione di alterare la realtà. Proprio per questo la voce di Cristina Campo si fa assente, perché vuole farsi oggettiva, *pura*, in

⁸⁰ Federica Negri, *La passione della purezza, Simone Weil e Cristina Campo*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 125.

⁸¹ Ivi, p. 126.

⁸² Cristina Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 215.

modo da restituire al lettore l'immagine ed il senso vero del reale. Come spiega Cristina Campo:

Un poeta che ad ogni singola cosa, del visibile e dell'invisibile, prestasse l'identica misura di attenzione, così come l'entomologo s'industria a esprimere con precisione l'inesprimibile azzurro di un'ala di libellula, questi sarebbe il poeta assoluto. [...] Null'altro che una divorante passione di verità⁸³.

La *perfezione* stilistica, tanto perseguita e ricercata dalla Campo, non può essere ottenuta se non attraverso una totale *attenzione*, la sola che permette al poeta una *lettura a più livelli*. L'attenzione di un entomologo, di un osservatore mai soddisfatto, scrupoloso e ambizioso, che cerca di dire l'ineffabile, di esprimere ciò che non può essere espresso. Grazie all'attenzione, il desiderio di osservare senza infingimenti il mondo visibile e ideale, il poeta indaga la *realtà* che lo circonda, la legge, la coglie, e poi cerca di restituirla attraverso similitudini. Scrive a questo proposito la Campo, nel saggio *Attenzione e poesia*:

Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il poeta, che scioglie e ricomponde quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura⁸⁴.

Grazie al suo sguardo attento e indagatore, e grazie alle sua capacità di esprimere ciò che vede attraverso le parole, in modo veritativo, il poeta si fa, secondo la Campo, mediatore tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e la natura, ma anche tra gli uomini. In questo senso la figura del poeta è molto simile a quella del traduttore: mediatori entrambi in virtù della loro indispensabile capacità di *attenzione* e di *rielaborazione*. Al traduttore spetta il compito arduo di farsi voce del poeta.

⁸³ Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1997, p. 83.

⁸⁴ Ivi, p. 166.

3.2. Attenzione e giustizia del tradurre in Cristina Campo

Oltre all'attività poetica, Cristina Campo si dedica alla traduzione sin dalla giovinezza. L'attività di traduttrice è centrale nella sua produzione, composta oltre che da raccolte di versi e traduzioni, anche da numerosi saggi di critica.

Come scritto nel primo capitolo, “il '45 è in assoluto la data di inizio della poesia”⁸⁵, infatti sono proprio le traduzioni poetiche a vederla maggiormente impegnata, anche se le prime due traduzioni ufficiali sono due testi in prosa: *Conversazioni con Sibelius* di Von Törne e *Una tazza di tè e altri racconti* di Katherine Mansfield. Margherita Pieracci Harwell suggerisce che “come per tutte le traduzioni che seguiranno si tratta già di una scelta precisa: ogni pagina, ogni verso tradotti costruiscono un ideale *Libro degli amici*”⁸⁶.

L'anno successivo appare il primo abbozzo di *Poco sapere, ma di gioia molto* di Hölderlin, al quale continuerà a lavorare nel 1951.

Nel 1948 vengono pubblicate dall'editore Caderna le *Poesie* di Mörike.

I primi anni '50 la vedono impegnata in traduzioni in prosa e versi, molte delle quali sarebbero dovute confluire nel *Libro delle ottanta poetesse*, per l'editore Casini, che non vedrà mai la luce. Rimane, però, qualche frammento: le poesie di Emily Dickinson e di Christina Rossetti.

Durante gli anni '50, dunque, sono moltissime le traduzioni sulle quali lavora: Richard Crashaw, John Donne, Efrem Siro, Thomas S. Eliot, George Herbert, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Hölderlin, San Juan de la Cruz, Thomas E. Lawrence, Eduard Mörike, Héctor Murena, Henry Vaughan, Simone Weil, Peter Lamborn Wilson e William Carlos Williams.

Nel corso di una delle rare interviste concesse, alla domanda del giornalista Altomonte riguardo la celebre frase di Cristina Campo, “scrisse poco e vorrebbe aver scritto ancor meno”, scritta sul risvolto di copertina del libro *Il flauto e il tappeto*, pubblicato nel 1971, risponde: “È esattamente così. La parola è un tremendo pericolo

⁸⁵ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, p. 283.

⁸⁶ *Ibidem*.

soprattutto per chi l'adopera, ed è scritto che di ciascuna dovremmo render conto"⁸⁷. In questa frase è racchiusa la motivazione principale della laconicità di Cristina Campo e anche, indirettamente, la motivazione del disprezzo per gli autori del suo tempo; ci aiuta, inoltre, a capire il concetto che sta alla base delle sue traduzioni.

Fondamentale per la traduttrice, innanzitutto, la lezione appresa da Simone Weil sul "sapore massimo"⁸⁸ delle parole: ogni parola ha un sapore, un colore e una specifica collocazione che il poeta, prima, ed il traduttore poi, devono trovare. Tale concetto viene espresso da Simone Weil, nel seguente passo tradotto dalla Campo:

Poi il sapore delle parole: che ogni parola abbia il massimo sapore. Il che implica un accordo tra il senso che le è dato e tutti gli altri suoi sensi, un accordo e una opposizione col suono delle sue sillabe, accordi e opposizioni con le parole che la precedono e la seguono⁸⁹.

Cristina Campo rappresenta appieno il traduttore al servizio della verità, non come verità assoluta, quanto, più esattamente, verità racchiusa nel testo di partenza, nel pensiero, nel messaggio e nel ritmo che l'autore vuole trasmettere. Attenzione massima, dunque, al source text, alla sua struttura, ai suoi equilibri fonetici, al suo ritmo. Come scrive Margherita Dalmati, secondo Cristina Campo "i peccati mortali erano due: la disattenzione e la falsità"⁹⁰. Si legge in uno dei primi saggi pubblicati dalla Campo, *Attenzione e poesia*: "Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione"⁹¹.

L'*attenzione*, alla quale si riferisce la Campo, è attenzione critica nei confronti della lettura, poiché, solo dopo averne percepito ed assorbito ogni singolo concetto si

⁸⁷ Altomonte A., *Intervista a Cristina Campo*, "Il Tempo", 16 aprile 1972.

⁸⁸ «Il sapore massimo di ogni parola» è una citazione di Simone Weil che Cristina ripete più volte nei suoi scritti, in William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p. 146.

⁸⁹ Federica Negri, *La passione della purezza, Simone Weil e Cristina Campo*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 111. Tratto da *Lettere a Mita*, p.11. (Edizione originale: *Simone Weil, Cahiers*, I, Plon, Paris, 1951).

⁹⁰ Testo di Margherita Dalmati, *Cristina Campo e il suo mondo*, in occasione del Convegno su Cristina Campo, Palermo 28 febbraio/01 marzo, 2006.

⁹¹ Cristina Campo, *Gli imperdonabili, Attenzione e poesia*, Adelphi, Milano, 1997, p. 170.

può tentare una descrizione dell'opera e del suo autore. Per questo motivo, secondo la Campo, il traduttore ed il critico sono, in un certo senso, la stessa persona:

Il critico è un'eco, certo. Ma non è forse appunto anche la voce della montagna, della natura, alla quale la voce del poeta è diretta? Non sta il critico di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve averlo già interamente subito: restituirlo non come semplice specchio, ma come un'eco appunto: carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura, dall'una e dall'altra voce⁹².

Il traduttore, quindi, ha un obbligo non solamente verso il testo, ma verso il poeta (lo scrittore) stesso. La traduzione non deve essere vista come uno "*specchio*" nel quale si riflette una *versione* del testo, ma come la somma di tutto ciò che ha raccolto la parola durante il cammino verso il lettore, come immagini, suoni, colori. Ciò significa che non può essere un'immagine oggettiva quella riflessa nello specchio, ma vi sono tante immagini quanti sono gli occhi che osservano. Per questo motivo il traduttore, secondo la Campo, deve tendere verso lo sguardo del poeta stesso, deve vedere con i suoi occhi, deve raccontare il suo mondo con le poche parole usate dal poeta. Un'impresa tanto impossibile, quanto onesta, leale. Per avvicinarsi a tale obiettivo, il critico/traduttore, dovrebbe ripercorre lo stesso percorso che ha condotto il poeta nella stesura del testo originale. Egli, secondo questo pensiero, non è solo l'eco del poeta, ma il rappresentante della sua stessa natura ed, in quanto tale, deve, per così dire, entrare nel testo e coglierne il senso profondo.

Rivestendo questo ruolo, dunque, il critico/traduttore ha il dovere di ricercare nello scritto tutto ciò che si può leggere, ma anche, tutto ciò che si deve soltanto intendere: suoni, colori, collegamenti esterni al testo, cultura, biografia, vuoti. Il testo letterario è, infatti, composto da "vari strati di significato"⁹³ ed è necessario comprenderne la complessità:

⁹² Ivi, *Parco dei cervi*, p. 145.

⁹³ Franco Nasi, *Specchi comunicanti, Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano, 2010 p. 12

le relazioni fra gli aspetti retorici che lo costituiscono, [...], coglierne il ritmo che lo rende quello che è, un testo appunto, un intreccio, un *continuum* di significati lessicali e forme, solo così si potrà pensare di riscriverlo in una lingua diversa, di trasportarlo in una cultura diversa⁹⁴.

Per raggiungere tale scopo, il critico/traduttore deve conoscere a fondo anche lo scrittore dell'opera che sarà tradotta o analizzata, come suggerisce la Campo all'amica Margherita Pieracci: “[...] stenda un elenco di appunti (citazioni) e il discorso che li deve legare crescerà in mezzo da solo, come un rampicante fra i sassi”⁹⁵. Allo stesso modo, la traduzione non è lineare, ma si costruisce da sola, tra parole, figure e simboli, non collocando una parola dietro l'altra. Il traduttore, non deve “limitarsi a trovare corrispondenze meramente lessicali, parola per parola tra due lingue”⁹⁶, quanto porsi di fronte al testo con un atteggiamento di massima apertura e “attenzione” a tutti i livelli.

Campo da lo stesso suggerimento all'amico Spina, in risposta alle sue domande sulla traduzione *Città di Rame*:

La traduzione va benissimo. Non tema di essere troppo arabo, traduca prima tutto com'è, con le ripetizioni, circonlocuzioni, meandri, cerimonie. È proprio questa base rozza, letterale, che dà le migliori idee per evaderne [...]⁹⁷.

Ed è proprio questa apertura totale alla poesia quella della Campo, scrive Margherita Pieracci:

[...] ospitalità offerta al poeta da tradurre, questo vuotarsi di sé dell'interprete – ma in una offerta partecipe, in cui si tendono all'estremo

⁹⁴ Ivi, pp. 12-13.

⁹⁵ Cristina Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 44.

⁹⁶ Franco Nasi, *Specchi comunicanti, Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano, 2010 p. 12.

⁹⁷ Margherita Pieracci Harwell, *Cristina Campo, Alessandro Spina e una costellazione*, Studium, Roma, 105, Luglio/Agosto, 2009, pp. 28-29.

tutte le potenze del suo genio perché la voce dell'altro viva senza distorsioni
- nessuno più di Cristina se lo propose come meta⁹⁸.

Per Cristina Campo, dunque, la *perfezione* dello *stile* può essere raggiunta solamente attraverso l'assoluta *attenzione a più livelli*. E per raggiungere tale stato di attenzione, fondamentale è la creazione del vuoto, il "vuotarsi di sé", appreso dall'amata Simone Weil. Questo atteggiamento ricorda l'epochè e il "dubbio metodico" del filosofo Cartesio, che affermava come la sola sospensione dei preconcetti e dei pregiudizi avvicini alla verità: "cogito ergo sum".

Come sottolineato da Federica Negri in *La passione della purezza, Simone Weil e Cristina Campo*, la lezione fondamentale che la Campo apprende dalla filosofa francese, è il rispetto per il testo, "inteso come complesso equilibrio di vuoto e pieno", vale a dire, che bisogna comprendere e riportare nell'atto traduttivo "quel *simbolo concreto* che vive nelle pagine, e che è costituito non solo dal testo, ma anche dai suoi silenzi, dalle sue mancanze, che sono vere e proprie vie d'accesso al significato delle immagini"⁹⁹. Una lettura a più livelli, come suggerito dalla Campo, secondo la quale l'ultimo critico italiano fu Leopardi:

In Italia, l'ultimo critico fu, mi sembra, Leopardi, [...], Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso delle vocali. La esaminò, vale a dire, da scrittore. A Leopardi il testo fu presenza assoluta, cosicché non procede diversamente nello scomporre un passo di Dante o di Padre Bartoli, di Omero o di Madame de Staël. Tutto ciò che non si presti ad una lettura multipla, egli lo ignorava¹⁰⁰.

⁹⁸ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967), Perseveranza oltre la speranza*, di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 2007, p. 212.

⁹⁹ Federica Negri, *La passione della purezza, Simone Weil e Cristina Campo*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 110.

¹⁰⁰ Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1997, p. 80.

Cristina Campo, come ricordato, è stata, insieme ad Ignazio Silone e Mario Luzi, tra i primi estimatori italiani di Simone Weil. Uno dei testi particolarmente cari alla Campo della filosofa francese è *Venise sauvée*, che traduce *Venezia salva*. Ciò che alla fine di questa ricerca ci interessa particolarmente, è la nota introduttiva al testo – tradotto da Cristina Campo –, apparsa sul numero di «Letteratura», attraverso il quale la traduttrice chiarisce la propria metodologia traduttiva:

Una traduzione di questi versi si poteva affidare soltanto all'orecchio interno, scartando in modo categorico tutte le soluzioni ingegnose, così come le risorse eleganti della prosodia italiana. Il mio desiderio era quello di conservare a ogni verso la possibilità di una perfetta pronuncia, di un «massimo sapore» anche su bocca italiana. Soprattutto nel prodigioso gregoriano di Jaffier¹⁰¹.

L' "*orecchio interno*" al quale si riferisce la Campo, è quello che "sente la giustizia della traduzione, l'armonia creata e conservata da vari elementi". La traduzione, dunque, mira ad "essere giusta più che essere esatta"¹⁰². La traduzione è "riscrittura": la volontà di fare rivivere il testo in un'altra cultura, in un'altra lingua, in un altro tempo, rimanendo fedeli a ciò che lo scrittore ha stabilito essere il centro della narrazione. Vi sono nel testo di partenza, allora, elementi fondamentali che devono rimanere intatti, ossia il "massimo sapore" che si riferisce ad uno stile, un tono, un simbolo che rendono il senso complessivo della narrazione. Questo *senso* non sempre, quasi mai, è reso solamente dalla prosodia, bensì dall'equilibrio tra ciò che è espresso e ciò che non è espresso, tra immagini e parole, tra suoni e silenzi, tra simbolo e concreto, tra reale ed irreale, in un gioco di elementi che il traduttore deve riuscire a legare tra loro come lo scrittore del testo originale ha fatto. Ciò implica che "la precisione linguistica passa in secondo piano rispetto al compito etico dell'espressione del senso"¹⁰³, il senso del discorso, il centro attorno al quale ruota la narrazione.

¹⁰¹ Federica Negri, *La passione della purezza, Simone Weil e Cristina Campo*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 118.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ivi, p. 134.

Per ultimo, l'*attenzione* assoluta al testo, secondo la Campo, può essere applicata soltanto da coloro che riescono ad eliminare l'*immaginazione* e la *passione*, intese come distorsioni dall'unica verità che si dovrebbe preservare, vale a dire, quella che si trova nello scritto e al di fuori di esso, che il critico/traduttore intende comprendere. Non può esserci, dunque, comprensione se non vi è un totale svuotamento di sé e delle proprie interpretazioni, intese come convinzioni e credenze che il critico/traduttore si è costruito al di fuori del testo e del tempo di lettura. Tali convinzioni deformano la lettura del testo stesso, poiché vincolano il critico/traduttore, che è anche, e soprattutto, lettore, ad immagini personali e non oggettive.

Il critico/traduttore deve farsi, innanzitutto, *mediatore*, e, come tale, deve aprirsi totalmente al *messaggio*:

Nei vecchi libri è dato spesso all'uomo giusto il celeste nome di mediatore. Mediatore fra l'uomo e il dio, fra l'uomo e l'altro uomo, fra l'uomo e le regole segrete della natura. Al giusto, e solo al giusto, si concedeva l'ufficio di mediatore perché nessun vincolo immaginario, passionale, poteva costringere o deformare in lui la facoltà di lettura.¹⁰⁴

Per questo, la mediazione della realtà poetica altro non è "se non una facoltà del tutto libera di attenzione?" ma, avverte la Campo: "contro di essa agisce quella che noi, del tutto impropriamente, chiamiamo la passione; ossia l'immaginazione febbrile, l'illusione fantastica"¹⁰⁵.

Dunque, "l'immaginazione passionale"¹⁰⁶ è una forma incontrollabile d'opinione, che ostacola l'*attenzione*, di conseguenza, la *mediazione* stessa, che non sarà più pura e vera, ma deviata dal mediatore e dal suo sistema di credenze che non sempre coincide con il *messaggio* autentico del testo. Il critico/traduttore deve sospendere il *giudizio* e, solo in un secondo momento, a traduzione terminata, il traduttore potrà giungere a valutare il testo di partenza e quello di arrivo, poiché non può esservi una traduzione leale se questa è contaminata da un pregiudizio.

¹⁰⁴ Cristina Campo, *Gli imperdonabili, Attenzione e poesia*, Adelphi, Milano, 1997, p. 165.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

Come il poeta è in grado di dare alle parole il loro *sapore massimo*, perché è in grado di leggere su piani multipli della realtà – perfetto equilibrio tra concreto ed astratto, reale ed irreali – così il traduttore deve restituire tale *sapore massimo* nella lingua altrà. Perché ad ogni parola venga restituito il massimo sapore, è necessario che ognuna sia collocata in accordo ed in opposizione alle parole che la precedono e la seguono, mirando al fine unico della traduzione: la resa del senso centrale.

L'*attenzione*, così come viene intesa dalla Campo, è l'unico mezzo che ci permettere di cogliere la realtà. Allo stesso tempo, se “davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia”, l'attenzione penetra l'immaginazione stessa, perché è soltanto grazie ad un attento dialogo con il testo e con il suo autore che si possono cogliere le cose dette, ma anche quelle non dette.

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola¹⁰⁷.

La sola attenzione permette, dunque, al critico/traduttore/mediatore di essere leale nei confronti del testo, del suo autore e del lettore finale. Fondamentale sottolineare, infine, che non esiste critico e non esiste traduttore o mediatore, se prima questi non è un attento lettore, senza pre-giudizi, disposto a non imporre al testo le proprie immaginazioni ed intenzioni.

Il primo maestro di Cristina Campo, Leone Traverso, aveva rispetto alle traduzioni un atteggiamento non troppo dissimile. Anche Traverso mostra una dedizione totale nei confronti dell'attività del tradurre, che è vista come un sublime potere di fare rivivere l'altro attraverso la mediazione del traduttore, ruolo che, al volte, lo fa dubitare delle proprie capacità di scrittore: il traduttore, dunque, “al servizio della poesia altrui”,

¹⁰⁷ Ivi, p. 166.

un ruolo, tuttavia, che non sempre viene accolto con serenità e remissiva acquiescenza.

Scrive Traverso:

In certi momenti mi sembra che potrei finalmente, p.e., imbarcarmi e vagare pel mondo o magari cominciare a scrivere – non più al servizio di testi altrui – e sento che me ne verrebbe una strana forza, come da una difficile prova; in altri, basta un rumore a togliermi non solo una minima pace, mala voglia di vivere. Così mi rassegno a questo ufficio d' «impiegato della poesia altrui» - forse un po' come Lawrence ai servizi di aviere; ma non arrivo, come lui, alla solidarietà, ma a un senso più sgomento e morboso di isolamento e solitudine. C'è qualcosa di più mostruoso che questa vita di riflesso, di tramite ai sentimenti e alle parole altrui?¹⁰⁸

Questa stupenda lettera scritta a Cristina Campo da Traverso, è un'intensa pagina di letteratura, ma anche, uno scorcio nelle profondità di un importante traduttore che, per sua stessa ammissione, ha momenti di sconforto nei confronti di un'attività, troppo a lungo e, troppo spesso, scarsamente considerata. Anche per questo Luzi parla del traduttore come di “ricreatore, di poeta alla seconda potenza, che crea sulla creazione altrui, in un certo senso, di superpoeta”¹⁰⁹. L'atteggiamento di inquieta umiltà che si percepisce nelle parole di Traverso è “una virtù che ogni traduttore serio deve avere”¹¹⁰, perché derivato proprio dalla consapevolezza che si sta lavorando su un'opera altrui, verso la quale ci si pone con una sorta di reverenza e timore. Il traduttore è consapevole che il testo risultato dall'atto traduttivo non sarà mai il testo originale, una sua fotocopia, ma un nuovo testo, che non produrrà mai lo stesso effetto dell'originale.

Per quanto il lavoro del traduttore sia destinato, dunque, al fallimento, la traduzione è attività umana necessaria per la trasmissione del sapere, e di conseguenza, per lo sviluppo artistico, tecnologico, politico e sociale di ogni paese. Inoltre, è fondamentale sottolineare che si tratta di una attività umana, in quanto nella società e nel tempo che viviamo, in cui la tecnologia tende sempre più a sostituire l'uomo in

¹⁰⁸ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 1999, p. 73.

¹⁰⁹ Ivi, p. 214.

¹¹⁰ Franco Nasi, *Specchi comunicanti, Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano, 2010 p. 12.

molte attività quotidiane, è necessario ricordare come l'attività traduttiva di testi complessi, come quelli poetici, non potrà mai essere portata a termine da una macchina. Il traduttore non deve solo disporre di ampie conoscenze linguistiche, ma di *esperienza*, *sensibilità*, *conoscenze* profonde della cultura di partenze e di arrivo, *doti* letterarie, solo per citarne alcune. Dunque, quando Luzi parla di “poeta che crea sulla creazione altrui” e definisce Traverso, come avrebbe potuto definire Cristina Campo, “superpoeta”, si riferisce alla complessità intrinseca del tradurre ed al meccanismo fondamentale che la traduzione produce: lo scambio culturale e l'incontro con l'altro.

L'atteggiamento di inquieta umiltà nei confronti del tradurre è condiviso da Cristina Campo, che risponde alla lettera con parole commosse:

Ti mando la tua lettera perché tu la rilegga. È molto bella, ti servirà da talismano. Io sono certa che tu scriverai – probabilmente quando io non scriverò più, perché la povera Pisana è morta di fame¹¹¹.

Per la Campo la frattura fra traduttore e scrittore è meno lacerante di quanto avverte Traverso. La scelta degli autori che decide di tradurre sembra un modo per declinare l'indicazione di Luzi del “poeta alla seconda potenza”.

Cristina Campo riesce, cioè, nell'intento di leggere con attenzione e penetrare il testo ed il suo autore proprio perché gli autori che sceglie di tradurre sono autori che, innanzitutto, ammira e nei quali ricerca sé stessa. La sua è una ricerca letteraria: la scrittrice apprende, migliora e si fa sempre nuova, anche attraverso l'attento esercizio della traduzione. Questo svuotarsi di sé per fare rivivere l'altro, non è tanto un esercizio di *svuotamento*, ma di *riempimento*. Cristina Campo si fa mediatrice di un pensiero altro accogliendolo e facendolo proprio: fare rivivere il poeta tradotto nella propria voce, svuotandosi di sé in una tensione verso la traduzione oggettiva, libera dalla “passione” personale e dalla soggettività dell'io.

Questa attenzione totale alla poesia ed al poeta stesso, è dimostrata dalla Campo nelle traduzioni alle poesie di William Carlos Williams, come conferma egli stesso

¹¹¹ Cristina Campo, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 1999, p. 73.

congratulandosi con la traduttrice per la capacità con cui è riuscita a penetrare nella sua persona, a diventare lei stessa il poeta, la sua voce:

I did not think that any one on this earth would ever find me out among my writings as you have done, or would care to do so much for me. You have turned me inside out, stripped me bare and I am not even embarrassed but on the contrary welcome you as a lover and a friend. Nothing physical about it, it goes deeper than that, is why it frightens me – we don't in this world admit such intimacy which a man cannot permit in a wife. [...] I've never met you and yet you have uncovered the most secret part of me and given it a distinguished setting, sensitive to unknown perfections in writings¹¹².

¹¹² “Non pensavo che nessuno in questo mondo mi avrebbe mai potuto scoprire nei miei libri come ha fatto lei, né che qualcuno si sarebbe mai curato di fare tanto per me. Lei mi ha rovesciato come un guanto, mi ha interamente messo a nudo, e io non mi sento nemmeno a disagio, al contrario la accolgo con la gioia con cui si accoglie un amante e un amico. Nulla di fisico in questo; va molto più nel profondo, è per questo che dico che mi spaventa – non si ammettono tali intimità in questo mondo, dobbiamo nasconderle l'uno all'altro, ma lei mi ha scoperto, e io ne sono spaventato, è un'intimità che un uomo non può permettere in una moglie. [...] Io non l'ho mai incontrata eppure lei ha scoperto la mia parte più segreta e le ha dato una cornice di gran pregio, sensibile a ignote perfezioni di scrittura” da William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, pp. 50-51.

IV. Cristina Campo traduttrice di William Carlos Williams

4.1. William Carlos Williams: «No ideas but in things»

William Carlos Williams nasce a Rutherford, New Jersey, nel 1883. Padre inglese, madre caraibica e radici ebraiche, Williams riceve un'educazione internazionale che non poco contribuisce alla visione profonda e, spesso, critica che il poeta ha dell'America. Scrive l'amico di una vita Ezra Pound a proposito delle origini del poeta:

Carlos Williams has been determined to stand or sit as an American. Freud would probably say "because his father was English" (in fact half English, half Danish). His mother, as ethnologists have before noted, was a mixture of French and Spanish; of late years (the last four or five) Dr. Williams has laid claim to a somewhat Hebrew connection, possibly a rabbi in Saragossa at the time of the siege. He claims American birth, but I strongly suspect that he emerged on ship-board just off Bedlock's Island [...]. At any rate he has not in his ancestral endocrines the arid curse of our nation. None of his immediate forebears burnt witches in Salem, and attended assemblies for producing prohibitions¹¹³.

All'età di 14 anni soggiorna con la famiglia in Europa, dove frequenta il liceo «Condorcet» a Parigi. Nel 1899 fanno ritorno negli Stati Uniti, dove Williams frequenta la nota scuola superiore «Horace Man High School» di New York.

Nonostante gli interessi artistici trasmessi dai genitori (la madre è una pittrice e amante dell'opera, mentre il padre, appassionato di letteratura, lo introduce al mondo della poesia, con le letture di Shakespeare e Dante), Williams è attratto dalle scienze e si iscrive alla «University of Pennsylvania Medical School»:

[...]it determined my life thereafter, not to go into athletics or to do anything strenuous. And I had to give up forestry, the idea of being

¹¹³ Ezra Pound, *Doctor W. Position, in W.C.W. A Collection of Critical Essays*, Miller et al, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, p. 28.

outdoors, and Mother said, "Well, why don't you become" - not a doctor yet, that hadn't come up - "be a dentist?" So I got into the University of Pennsylvania and enrolled for a course, a five year course, by which I was to get two degrees, the D.D.S. of dentistry and the M.D. of medicine, and go into oral surgery, which was a bright idea [laughs]. After the first year of the combined course, I quit dentistry and went on with medicine, and so, largely because of my mother's remembrance of her brother who was a distinguished surgeon, and because there I was, I didn't know what else to do, and it was put into my head, I became a doctor. Lucky, too, for me, because it forced me to get used to people of all sorts, which was a fine tiling for a writer or a potential writer¹¹⁴.

All'università conosce Ezra Pound, Hilda Doolittle ed il pittore Charles Demuth, con i quali stringe un'amicizia che durerà per tutta la vita. Nonostante diventi medico, Williams scriveva poesie già prima di intraprendere gli studi scientifici, come ricorda egli stesso nell'intervista rilasciata a Wallace nel 1950:

No, I had started before that [University]. I had started a short time before that. I started to write! I even remember the first thing I ever wrote, because it was a sudden ... it was a crisis. It was shortly after I had been forbidden to go into athletics, told that I shouldn't under take anything too strenuous in life. I spontaneously said to myself:

A black black cloud
flew over the sun
driven by fierce flying
rain.

¹¹⁴ Emily M. Wallace and William Carlos Williams, *An Interview with William Carlos Williams*, *The Massachusetts Review*, Vol. 14, No. 1 (winter, 1973), pp. 133.

Well, immediately I thought, "That's the most stupid thing I've ever said because, after all, the rain doesn't drive the clouds," so at the same moment I was born a poet and a critic instantly [laughs]¹¹⁵.

Laureatosi in medicina nei primi anni del '900, trascorre un periodo a Lipsia, dove studia psichiatria e soggiorna a Londra dall'amico Pound, che si è trasferito stabilmente in Europa; in seguito viaggia in Italia e in Spagna.

Dopo questa permanenza in Europa torna nella città natale, Rutherford, dove nel 1912 sposa Florence Herman (la *Flossie* delle sue poesie), da cui ha due figli, William e Paul, e svolge l'attività di pediatra al «General Hospital» nella vicina cittadina di Paterson:

Da scrittore, sono stato medico, e da medico scrittore; e come medico e scrittore insieme ho servito sessantott'anni d'esistenza tranquilla, a non più di mezzo miglio da dove mi è capitato di nascere¹¹⁶.

Nel frattempo, Williams occupa un ruolo attivo nei movimenti poetici dell'avanguardia americana, e rimane costantemente in contatto con le attività letterarie di Pound in Europa con cui condivide "le teorie dell'imagismo come evidenziano i suoi primi libri *Poems* (Poesie, 1909) e *The Tempers* (I temperamenti, 1913)"¹¹⁷.

Nel 1913 New York è un pullulare di artisti internazionali, grazie alla *International Exhibition of Modern Art, The Armory Show*, che riunisce i più importanti esponenti dei movimenti avanguardisti europei e americani dell'epoca: impressionisti, fauvisti, dadaisti, cubisti, artisti concettuali. L'attenzione rivolta all'arte moderna accende i riflettori anche sui nuovi poeti e scrittori, americani ed europei, che cominciano a sperimentare un linguaggio ed uno stile nuovi, per i quali vengono considerati anch'essi "modernisti". Le riviste letterarie «Others», «Contact» e «Poetry» mettono Williams "al centro delle sperimentazioni artistiche del momento"¹¹⁸, permettendogli così di entrare in contatto con i poeti Alfred Kreymborg, Marianne

¹¹⁵ Ivi, p. 133.

¹¹⁶ Antonella Francini, *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, p.313.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ivi, p. 314.

Moore, Wallace Stevens, Maxwell Bodenheim, Edna St. Vincent Millay e l'artista Marcel Duchamp.

Inoltre, l'incontro con i pittori avanguardisti è fondamentale per Williams, che trova, in particolar modo nel Cubismo, lo stimolo per superare quei "limiti" strutturali della forma poetica, la sua immobilità, per così dire. Difatti, come sottolineato da Rizzardi: "la quarta dimensione temporale sulla tela dei Cubisti" diventa nella poetica di Williams la presentazione spazio-temporale delle parole, anche di "elementi convergenti, distanti nel tempo, sottilmente associati dalla poesia"¹¹⁹. Dunque, il verso in Williams si muove nello spazio del foglio e nel tempo dell'azione, tanto che le parole sembrano comporre un disegno, come verrà analizzato meglio più avanti. Indubbia, inoltre, la vicinanza tra i temi trattati dal poeta e dalle avanguardie pittoriche, in quanto la dimensione spazio-temporale è funzionale alla rappresentazione del reale, in tutte le sue forme.

Negli anni tra il 1900 e 1930 la letteratura angloamericana, difatti, è oggetto di un profondo mutamento, come sta avvenendo in Europa ed in America Latina. Fondamentale in questa svolta poetica, la rivista «Poetry: A Magazine of Verse» diretta da Harriet Monroe con sede a Chicago. Monroe guarda all'Europa, "dove trovò un valido collaboratore e scopritore di talenti in Ezra Pound (stabilito a Londra fin dal 1908)"¹²⁰.

I poeti americani del primo Novecento, sentono la necessità di rompere con la tradizione tardo ottocentesca, o tardo romantica, fortemente legata alle forme tradizionali, altamente morale ed ancorata ai dogmi dei padri puritani. Questa svolta lirica si deve, soprattutto, ai due poeti statunitensi trasferitisi in Europa: Thomas Stearns Eliot ed Ezra Pound. Ciò che accomuna i due poeti è il "rifiuto della concezione romantica della vita e dell'arte, che si ispira alle teorie estetiche proposte dal critico inglese Thomas Ernest Hulme (1886-1917), sostenitore della natura simbolica e

¹¹⁹ William Carlos Williams, *Williams, la grande poesia del "Paterson"*, Accademia, a cura di Alfredo Rizzardi, Milano, 1972, p. 17.

¹²⁰ Ivi, p. 50.

intellettualistica della poesia”¹²¹. Alla guida del gruppo di poeti e filosofi conosciuti come *imagisti*, Hulme fonda il *Poets' Club* nel 1908, con l'obiettivo di delineare una nuova poetica che rappresenti il momento socio-politico presente e rifiuti il romanticismo, in favore di una poetica universale ed oggettiva, come egli stesso scrive in un saggio filosofico sulla poesia:

I want now to give the reasons which make me think that we are nearing the end of the romantic movement.

The first lies in the nature of any convention or attitude in art. A particular convention or attitude in art has a strict analogy to the phenomena of organic life. It grows old and decays. It has a definite period in life and must die. [...].

Think of the lost ecstasy of the Elizabethans. “Oh my America, my new found land,” think of what it meant to them and of what it means to us. Wonder can only be the attitude of a man passing from one stage to another, it can never be a permanently fixed thing”¹²².

È necessario sottolineare che il Romanticismo non risponde a criteri formali universalmente accettati, e nemmeno si presta ad una classificazione secondo categorie interpretative definite, o all'interno di limiti cronologici precisi.

L'emergere di questo nuovo gusto letterario si può cogliere nelle riflessioni tardo-settecentesche del movimento tedesco *Sturm und Drang*, che rivendica la piena libertà espressiva contro le secolari convenzioni formali del classicismo. In generale, i romantici rivendicano la piena libertà espressiva del poeta, esaltando gli aspetti sentimentali e contenutistici rispetto agli aspetti formali, vale a dire, rifiutano i canoni classicistici che imponevano il rispetto della simmetria e dell'armonia ed il controllo delle passioni. In questa prospettiva, si pone l'attenzione “a ciò che è concreto, individuale, proprio di un determinato popolo o di una determinata epoca”¹²³ e si

¹²¹ L. Sergiacomo, C. Cea, G. Ruozi et al, *I volti della letteratura, La prima metà del Novecento*, Paravia, Torino, 2006, p. 585.

¹²² Thomas Ernest Hulme, *Speculations, essays on humanism and the philosophy of art*, edited by Herbert Read, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, LTD., London, 1924, pp. 121-140.

¹²³ L. Sergiacomo, C. Cea, G. Ruozi et al, *I volti della letteratura, L'età napoleonica e il Romanticismo*, Paravia, Torino, 2005, p. 215.

affermano così individualismo e storicismo. Dunque, il Romanticismo riconosce il valore del “genio” del poeta, e, di conseguenza, esalta l’esperienza del singolo, vista come momento unico ed irripetibile.

Il rinnovamento dei contenuti, frutto della poetica romantica, viene espresso per mezzo di una nuova forma. I romantici sentono la necessità di arricchire il lessico, attraverso parole caratteristiche e colorite, espressioni concrete, termini tecnici e dialettali. Queste scelte lessicali sono determinate dal “concetto moderno di stile come espressione individuale, come segno di originalità”¹²⁴, in quanto l’opera d’arte deve essere lo specchio dell’artista che la produce, e, come tale, deve rispecchiarne l’individualità, non solo a livello dei contenuti, “ma anche nella lingua e nello stile”¹²⁵.

La cultura romantica, quindi, pone l’accento su ciò che è individuale, caratteristico ed intimo, cioè sul soggetto, tanto che nella letteratura vengono esaltate le vicende biografiche ed autobiografiche, inclini all’analisi introspettiva. Al “genio” poetico, dunque, è consentita l’originalità e la spontaneità delle forme e dei contenuti. Ad ogni modo, si delinea un “canone romantico” con la forma metrica regolare, come le stanze, ed il linguaggio astratto. Allo stesso tempo, si delinea un forte sentimento nazionalistico (sulle ceneri del cosmopolitismo illuminista, che era responsabile di aver portato le armate napoleoniche in tutta Europa), in quanto le letterature nazionali sono espressione del “genio” collettivo.

Al contrario, Pound ed Eliot rifiutano l’idea “romantica” che vede nella letteratura un mezzo di “sfogo autobiografico e di individualismo esasperato”¹²⁶. Secondo i due poeti, il linguaggio poetico deve assumere una funzione universale di indagine del reale, che deve superare l’esperienza singolare, facendosi collettiva, *universale*. L’opera d’arte deve ambire ad un’indagine storica e reale, oggettiva, per così dire, e ciò deve essere perseguito anche attraverso il linguaggio, che deve farsi diretto e conciso. Ciò non significa che la poesia di questi poeti sia di semplice comprensione, tutt’altro: l’atteggiamento dell’autore è elitario, in quanto considera “la letteratura slegata da un momento storico preciso e da un determinato ambiente sociale

¹²⁴ Ivi, p. 219.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ L. Sergiacomo, C. Cea, G. Ruozi et al, *I volti della letteratura, La prima metà del Novecento*, Paravia, Torino, 2006, p. 585.

e culturale”¹²⁷. Infatti, secondo Eliot “Modernist poetry by its very nature had to be difficult”, mentre secondo Pound “poetry had to be made new in order to confront the complexities of the times”¹²⁸.

Il manifesto imagista viene pubblicato nel 1914, nell’antologia di Pound *Des Imagistes*, pubblicata a New York da Boni, dove vengono indicati molti dei principi che diventeranno caratteristici della poesia Modernista; già nel 1912 si ha la prima pubblicazione ufficiale del movimento con una poesia di Hilda Doolittle, firmata “H.D. Imagiste”, sulla rivista di Harriet Monroe «Poetry: A Magazine of Verse». L’antologia di Pound contiene i poeti britannici Flint, Aldington, Joyce, Hueffer, Upeard, successivamente anche Ford, e gli americani Hilda Doolittle, Amy Lowell, William Carlos Williams e John Cournos.

Secondo gli imagisti, dunque, il linguaggio deve essere conciso e diretto, come l’uso del linguaggio figurato, ed il verso deve essere libero, secondo i tre precetti dettati da Ezra Pound:

1. Trattamento diretto della ‘cosa’ soggettiva o oggettiva;
2. Non usare nessuna parola che non contribuisca alla presentazione;
3. Quanto al ritmo: comporre nella sequenza della frase musicale, non del metronomo¹²⁹.

Williams, come si è detto, aderisce al movimento imagista, ma solamente in un primo momento. Successivamente si discosta dalle posizioni dell’amico Pound. Al momento dell’intervista rilasciata a Wallace (1950) Pound si trova in un manicomio giudiziario degli Stati Uniti, a causa dei suoi trascorsi politici, a fianco dei dittatori Mussolini e Hitler. Dice, a proposito di Pound, Williams:

We have been intimate friends for the last, well, what is it? It's forty-eight years, that's a long time. We don't always get along together, and I

¹²⁷ Ivi, p. 587.

¹²⁸ G. Thomson, S. Maglioni, *New Literary Landscapes, A short Anthology of Literature in English, From the Origins to the Contemporary Age*, Black Cat, Canterbury, 2006, p. 317.

¹²⁹ Antonella Francini, *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, p. 52.

don't approve of his attitude in many things, but basically his has been one of the most outstanding friendships that I've ever enjoyed. [...]. Never have had any task that I know of in common (except to reform the American nation and the world, incidentally-of course that's a small matter), but [laughs] between the two of us, we'd like to uproot poetry and start it on its own, on its proper tracks in this country, [laughs]. [...] I don't follow him politically at all, at all. But I think he's one of our greatest poets [...]¹³⁰.

L'anno precedente all'intervista, gli viene assegnata la Cattedra di Poesia alla Biblioteca del Congresso, un altissimo riconoscimento che gli viene revocato, ancor prima che ne prenda possesso, proprio a causa della sua amicizia verso Pound e per le sue simpatie di sinistra.

The Red Wheelbarrow rappresenta il primo periodo della poetica di Williams, nel quale si ritrovano gli aspetti principali della sua aderenza all'Imagismo. Pubblicato originariamente senza titolo, ma designato come "XXII" nel volume *Spring and All*, raccolta di poesia e prosa, pubblicato nel 1923. La poesia appare poi con il titolo *The Red Wheelbarrow* in *The Collected Earlier Poems*, pubblicato nel 1951 da «New Directions». La poesia recita:

so much depends

upon

a red wheel

barrow

glazed with rain

water

beside the white

¹³⁰ Emily M. Wallace and William Carlos Williams, *An Interview with William Carlos Williams*, *The Massachusetts Review*, Vol. 14, No. 1 (winter, 1973), pp. 135-140.

*chickens*¹³¹.

(da *Collected Earlier Poems*)

Il poeta stesso, a proposito di questa poesia, ricorda nell'articolo *Seventy Years Deep*, scritto per la rivista «Holiday» nel 1954:

[...] sprang from affection for an old Negro named Marshall. He had been a fisherman, caught porgies off Gloucester. He used to tell me how he had to work in the hold in freezing weather, standing ankle deep in cracked ice packing down the fish. He said he didn't feel cold. He never felt cold in his life until just recently. I liked that man, and his son Milton almost as much. In his back yard I saw the red wheelbarrow surrounded by the white chickens. I suppose my affection for the old man somehow got into the writing¹³².

La poesia è breve ed il verso libero, in linea con i principi imagisti. Non ci sono parole in eccesso: ogni parola è concentrata sull'oggetto della poesia.

Celebre il motto del poeta “No ideas but in things”¹³³, apparso per la prima volta nel suo poema *Paterson* nel 1927: “per il poeta non ci sono idee che nelle cose alle quali deve dare spazio affinché rivelino la loro poeticità”¹³⁴. La poesia, secondo Williams, deve focalizzarsi anche sugli oggetti quotidiani, non soltanto su meri concetti astratti, come rimproverato ai poeti romantici. Dice lo stesso Williams: “No symbolism is acceptable”¹³⁵. In questo senso, la carriola rossa:

¹³¹ William Carlos Williams, *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961, p. 72.

¹³² Sergio Rizzo, *Remembering Race: Extra-poetical Contexts and the Racial Other in "The Red Wheelbarrow"*, *Journal of Modern Literature* 29, no. 1 (2005): 34-54. <https://muse.jhu.edu/> (accessed May 27, 2015).

¹³³ William Carlos Williams, *Williams, la grande poesia del "Paterson", Book I, The Delineaments of the Giants*, a cura di Alfredo Rizzardi, Accademia, Milano, 1972, p. 46.

¹³⁴ Antonella Francini, *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, pp. 315-314.

¹³⁵ William Carlos Williams, *Selected Essays*, Random House, New York, 1954, p. 213, in *William Carlos Williams, A Collection of Critical Essays*, Hillis et al, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, p. 3.

does not stand for anything, or point to anything beyond itself [...]. Like the red wheelbarrow, or the sea-trout and butterfly, or the flowering chicory in other poems by Williams, the young sycamore is itself, means itself. It is an object in space, separated from other objects in space, with its own sharp edges, its own innate particularity¹³⁶.

Secondo Williams, come secondo gli altri esponenti dell'Imagismo, il riferimento a qualsiasi oggetto crea un'idea nella nostra mente, la quale ci riporta un'immagine visiva, in questo caso, una "carriola rossa". Solo le cose (things) evocano delle immagini concrete nella nostra mente, a differenza dei concetti astratti, quali l'"amore", la "verità" o la "memoria". Allo stesso tempo, l'immagine di un oggetto concreto, tangibile, crea l'idea di ciò che tale oggetto significa nel contesto in cui è usato. In questo caso, ad esempio, la carriola sembra ricordare la necessità della cosa stessa, quindi dell'importanza che gli oggetti rivestono nella nostra vita, o, probabilmente, serve soltanto ad evocare la personale esperienza di ognuno, quasi a voler dare a questo oggetto universale un valore soggettivo, unico, cioè proprio di ciascun lettore. Dunque, "Nothing exists but what stands just before the poet's wide-awake senses [...]"¹³⁷, e la sua virtù si trova nella forza con cui colloca questi oggetti sul foglio, per costruire immagini tanto dirette e taglienti proprio nella loro semplicità:

"So much depends" too upon a poet's being there to make them what, at their best, they can be: objects in a poem.

At its worst this [*The Red Wheelbarrow*] is togetherness in a chicken-yard. At its best it is an exercise in the creation of the poetic out the anti-poetic¹³⁸.

Questo modo di fare poesia è molto diverso dalla poetica del diciannovesimo secolo. La poesia romantica, come abbiamo visto, non permette al lettore di crearsi una propria immagine mentale della "cosa" descritta: tutto è soggettivo, descritto minuziosamente, in quanto riportato attraverso gli occhi del poeta, che vede un

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ivi, p.93, da *Williams and the "New Mode"* by Roy Harvey Pearce, Princeton University, N.J., 1961.

determinato oggetto, quel preciso oggetto. Mentre il poeta romantico, quindi, si pone l'obiettivo di evocare determinate emozioni, circoscritte, perché riferite a un momento preciso e unico, Williams focalizza l'attenzione sulla "cosa", dandone una descrizione vaga, ma, fondamentale, *universale*, lasciando, quindi, che ogni lettore, in qualsiasi momento ed in qualsiasi epoca *veda* e si crei la propria immagine, ognuno a secondo della propria *prospettiva*. Questa maniera di poetare rimanda al pensiero di Cristina Campo, nella sua seconda stagione poetica. Si pensi alla ricerca della scrittrice di una poesia diretta, che possa essere sentita da tutti, priva, cioè, di connotazioni personali, ma costruita attraverso immagini concrete e simboli universali.

Il verso nella poesia di Williams "è un'unità ritmica non controllata da schemi metrici fissi, ma da *pattern* determinati dal suono delle parole"¹³⁹. "Comporre nella sequenza della frase musicale, non del metronomo" detta il terzo principio imagista, secondo cui il lirismo delle parole non dipende dal metro. Come si vede dalla poesia *The Red Wheelbarrow*, Williams aderisce a questo principio. In particolare, possiamo tracciare la costruzione del verso della poesia e l'uso degli enjambement, che tagliano e spezzano il verso, nella secolare tradizione poetica Orientale, esattamente in Cina ed in Giappone, dal lontano settimo secolo. Tale poetica viene chiamata *Haiku*, che include piccoli poemi (*uta*) e canzoni scritte, che fanno parte della tradizione Buddista e dei rituali Shinto e, dunque, consistono in brevi preghiere, celebrazioni ed elegie. La più popolare tra queste forme, *waka*, si compone di 31 unità fonetiche (dette *on*) spezzate in cinque linee composte rispettivamente da 5-7-5-7-7 sillabe. Tale poetica si è sviluppata nei secoli, fino alla forma conosciuta dagli scrittori inglesi che hanno collaborato alla sua espansione agli inizi del ventesimo secolo, tra i quali Ezra Pound e Amy Lowell, cui la sequenza è di 5-7-5 sillabe o parole, conosciuta con il nome originale *haiku*. Queste poesie, inoltre, si sviluppano partendo dall'osservazione di un oggetto, spesso di un elemento della natura, enfatizzando la semplicità, l'intensità e l'impatto diretto dell'espressione e delle immagini da queste evocate.

Ezra Pound, e con lui gli imagisti, vengono colpiti dalla forza della poetica *haiku*, la quale sta proprio nella sua brevità e nella chiarezza delle immagini. Si pensi a

¹³⁹ Antonella Francini, *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, p. 314.

In a Station of the Metro (1913) di Ezra Pound, che è considerata una tra le più note poesie che si rifanno alla tradizione *haiku*, pubblicata nel 1913 nella rivista «Poetry»:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Lo stesso fa Williams, che d'accordo con la filosofia di Pound, crede che le immagini siano esse stesse linguaggio, e che la brevità e l'intensità di una poesia siano elemento necessario perché questa raggiunga il suo scopo: evocare immagini, quindi, emozioni. Per questo motivo, la forma *haiku* influenza la poesia di Williams, infatti egli "wrote poem after poem whose stanzas read like so many haiku"¹⁴⁰.

Si noti come il numero di parole che compongono ogni verso segua uno schema ben preciso, chiuso, esattamente come nella tradizione *haiku*. Qui sembra che la scelta del numero di parole di ogni verso non sia, dunque, casuale, ma rispetti una sequenza precisa (3-1):

so much depends: 3
upon: 1

a red wheel: 3
barrow: 1

glazed with rain: 3
water: 1

beside the white: 3
chickens: 1

Inoltre, le poesie della tradizione *haiku* spezzano il verso, come a spezzare il fiato insieme al ritmo, quasi a volere colpire in tal modo ancora più nel profondo il lettore, lasciandolo in un'atmosfera sospesa. Si vede qui, come lo stesso meccanismo è

¹⁴⁰ Edward Zuk, *William Carlos Williams and Haiku*, in «Modern Haiku», 44.2, 2013, p. 50.

stato perseguito da Williams: non si tratta, infatti, di semplici enjambement, ma di una vera e propria rottura del verso, che taglia il respiro. La scelta di dividere parole come “white” e “chickens”, dunque, non è casuale, ma dettata da una scelta stilistica ben precisa, come la suddivisione della parola composta “wheelbarrow” in due versi.

Questa frammentarietà discorsiva, tipica degli haiku, intende ricreare l’indeterminatezza del reale, la semplice bellezza delle cose che ci circondano, con le loro imperfezioni, con i loro frammenti. Il senso che trasmette questa poesia di Williams è malinconico, suscitato dall’affetto che la semplicità quotidiana, con i suoi attrezzi da lavoro suscita in noi. Questo è il motivo per cui Williams sceglie parole quotidiane, semplici e dirette (wheel/water/chickens).

L’uso dei modificatori è limitato, qui soltanto ai colori “red” e “white”, in quanto il poeta non deve dire troppo, ma deve trattare la “cosa” oggettiva o soggettiva in modo diretto, semplice, lasciando spazio alla sensibilità di ognuno.

Dunque le sperimentazioni stilistiche di Williams non si fermano alla sola ripresa di una forma poetica orientale. Questo modo di poetare va al di là dei semplici elementi di “forma” sopra descritti, è la sua “essenza” che viene colta da Williams, il centro di un’illuminazione dai tratti quasi religiosi, propri di quell’atteggiamento mistico della filosofia buddista, in cui il poeta-soggetto scompare, e lascia al centro l’oggetto. Lo spazio ed il tempo sono colti, infatti, nella loro immediatezza, nel *qui e ora*. A tal proposito, la poesia *Young Sycamore*, dai *Collected Poems*, 1934:

*I must tell you
this young tree
whose round and firm trunk
between the wet

pavement and the gutter
(where water
is trickling) rises
bodily*

*into the air with
one undulant
thrust half is its height-
and then*

*dividing and waning
sending out
young branches on
all sides-
hung with cocoons
it thins
till nothing is left of it
but two*

*eccentric knotted
twigs
bending forward
hornlike at the top¹⁴¹*

(da *Collected Poems*)

In questa poesia “The sycamore is not a symbol”¹⁴², in quanto la descrizione dell’albero è la mera descrizione di ciò che sta di fronte al poeta, nel momento presente, dove “The tree stands “between” the pavement and the gutter, but there is no assertion of an interchange between the three objects”¹⁴³. Il poeta è testimone di ciò che vede nel momento presente, immediato nello spazio e nel tempo, e sente l’urgenza di descriverlo al lettore (*I must tell you*). Difatti, la poesia è scritta al *present tense*, in quanto è il momento presente il solo a esistere. Secondo Williams, lo scopo della poesia è “to

¹⁴¹ William Carlos Williams, *A Collection of Critical Essays*, Hillis et al, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, p. 2.

¹⁴² *Ivi*, p. 3.

¹⁴³ *Ibidem*.

refine, to clarify, to intensify that eternal moment in which we alone live”¹⁴⁴. Ciò è sottolineato dal fatto che il lettore, alla fine della poesia, si trova esattamente dov’era all’inizio, “standing in imagination before the tree”¹⁴⁵.

Come lamenta lo stesso Williams in *Spring and All* il lettore, e più in generale la società in cui vive, è proiettata verso il futuro o è rivolta al passato, tanto da dimenticare il momento presente, l’unico in cui l’uomo vive e agisce a tutti gli effetti, principio fondamentale nella filosofia orientale:

The reader knows himself as he was twenty years ago and he has also in mind a vision of what he would be, some day. Oh, some day! But the thing he never knows and never dares to know is what he is at the exact moment that he is. And this moment is the only thing in which I am at all interested¹⁴⁶.

Non ci sono tracce di simbolismo, nessun riferimento ad un mondo di sensi, oltre al mondo reale, nessuna sovrapposizione tra l’io e l’oggetto, nessun collegamento temporale: solo descrizione. È l’attimo ad essere colto dal poeta, una fotografia dell’immagine catturata dalla sua mente, dove il poeta-soggetto scompare, per fare posto alla pura immagine:

The red wheelbarrow, the locust tree in flower, the young sycamore, even all the things named in long poems like *Paterson* or “Asphodel, That Greeny Flower”, stand fixed in the span of an instant¹⁴⁷.

Esemplare il seguente passaggio di *Paterson* dove il poeta descrive lo stato d’animo del soggetto, colto nell’istante stesso in cui si sviluppa la scena. Nessuna descrizione minuziosa dell’evento, solo immagine, descritta in maniera semplice, diretta, in una sorta di “mindfulness”, in uno stato di coscienza, in cui il piano reale e quello sensoriale confluiscono nella poesia:

¹⁴⁴ Ivi, p. 4, da *Spring and All*, Contact Publishing Company, Dijon, 1923, p.3.

¹⁴⁵ Ivi, p. 5.

¹⁴⁶ Ivi, p. 16.

¹⁴⁷ Ivi, p. 8.

*Peer of the gods is that man, who
face to face, sits listening
to your sweet speech and lovely
laughter.*

*It is this that rouses a tumult
in my breast. At mere sight of you
my voice falters, my tongue
is broken.*

*Straightway, a delicate fire runs in
my limbs; my eyes
are blinded and my ears
thunder.*

*Sweat pours out: a trembling hunts
me down. I grow paler
than dry grass and lack little
of dying¹⁴⁸.*

Questa attitudine, per così dire, “orientale” verso la poesia e la vita stessa, viene colta appieno da Cristina Campo, che accosta William Carlos Williams alla figura di un’artista “cinese”¹⁴⁹. Un’artista, vale a dire, capace di cogliere ciò che gli sta intorno in ogni suo dettaglio, e capace di vedere la poeticità di ogni oggetto e ogni “cosa” (No ideas, but in things) del quotidiano, perfino nella “scorza di un limone”. Williams è capace, cioè, di “vedere” e “sentire” nell’istante presente. Per dirlo con le parole di Kenneth Burke: “There is the eye, and there is the thing upon which that eye alights; while the relationship existing between the two is a poem”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ William Carlos Williams, *Williams, la grande poesia del “Paterson”, Book V*, Accademia, a cura di Alfredo Rizzardi, Milano, 1972, p. 384.

¹⁴⁹ William Carlos Williams, *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961, p. 8.

¹⁵⁰ William Carlos Williams, *Two Judgments*, by Kenneth Burke in William Carlos Williams, *A Collection of Critical Essays*, Hillis et al, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, p. 48.

Scrive, appunto, Cristina Campo:

Avevo scritto con naturalezza l'aggettivo *cinese* che, dedicato a Williams, sembrò destare qualche stupore. [...].

Meglio che a Pound e almeno quanto a Brecht, a me sembra che a Williams spetti questo accostamento. Se con *cinese* s'intende, come penso, l'archetipo dell'artista più libero nel suo tempo e nel suo spazio, e cioè *dal* suo tempo e *dal* suo spazio: sapiente nel piegarsi alla ruota delle stagioni con la stessa purezza con cui il vecchio della cascata, lodato da Ciuang Tse, si piegava alle furie e ai capricci dell'acqua; nel ricondurre a ritmi di Zodiaco lo sgusciare lentissimo di un boccio di canna indica dalla sua dura guaina di sépali; nello scorgere il battito del cuore di un insetto, come narra di se stesso Shen Fu, con occhi capaci di guardare il sole. Occhi simili a quelli degli incisori che ornano la Sala dei Dieci Bambù o il Giardino del Grano di Senape – nella cui rétina assumono parvenze orrorose e celesti un pezzo di sughero ributtato dal mare, una pietra calcarea, la scorza di un limone o il guscio di una noce; non meno del cristallo pietrificato di una rapida, della bianchezza fossile di un deserto di rupi¹⁵¹.

Cristina Campo non si limita ad accostare Williams ad un incisore cinese, bensì lo paragona ad un maestro buddista della meditazione Zen, dedito alla ricerca di quella intuizione profonda del quotidiano e dell'unità profonda tra l'uomo e il tutto:

Nei *Selected Essays* di Williams [...] si trovano due dialoghi – uno intorno al mistero del matrimonio, l'altro alla fede nell'arte – che potrebbero trovar posto benissimo tra quei *koan* zenisti dove si raccomanda, per esempio, di non fidarsi della propria percezione finché non si sia in grado di udire *l'applauso di una sola mano*¹⁵².

¹⁵¹ William Carlos Williams, *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961, p. 8.

¹⁵² *Ivi*, p. 9.

Negli anni successivi Williams spinge oltre le sue sperimentazioni stilistiche, tanto che in molte poesie alcune strofe insieme formano come degli haiku dentro la poesia stessa. Un esempio significativo è la poesia *Rain* (1930):

As the rain falls
so does
your love

bathe every
open
object of the world –

In houses
the priceless dry
rooms

of illicit love
where we live
hear the wash of the
rain –
[...]¹⁵³

(da *The Collected Poems*)

In questa poesia del 1930, Williams usa lo spazio per indicare le pause. Tra una strofa e la successiva sono evocate delle scene, delle fotografie, che hanno un loro significato ed una loro unicità all'interno del quadro generale della poesia. “As the rain falls/so does/your love” è già una poesia, con un suo senso compiuto, così fanno le prime due strofe insieme, e le seconde, fino ad arrivare ad un componimento che sembra una sequenza di eventi, di immagini, di emozioni, che possono essere lette in un unico quadro, ma anche in scene separate.

¹⁵³ William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p. 106.

Questo modo di costruire la poesia si rifà chiaramente alla tradizione giapponese della poetica *renku*, che letteralmente significa “versi collegati”. Le poesie *renku* sono scritte da più poeti insieme, e la loro peculiarità risiede nel fatto che ogni verso e/o ogni strofa possono essere letti separatamente, in quanto hanno un loro senso compiuto, sia che vengano lette nel contesto generale della poesia, sia che vengano lette come “poesie” uniche. La loro unicità risiede proprio nella maestria con cui si reggono i componimenti, che sono legati insieme, in un equilibrio tale da non spezzare il senso centrale del componimento nel suo insieme. Questi componimenti sono, spesso, lunghissimi e la loro peculiarità risiede proprio nella continuità di ritmo e senso, dove l’aggiunta di versi può essere potenzialmente “infinita”.

Allo stesso modo, la poesia *Rain* è composta da molte strofe, tutte unite e tutte “slegate”, alcune costituite soltanto da un verso. L’effetto visivo stesso è quello di una lunga poesia *renku* o di un canto buddista:

As the rain falls

so does

your love

bathe every

open

object of the world –

In houses

the priceless dry

rooms

of illicit love

where we live

hear the wash of the

rain –

There

paintings
and fine
metalware
woven stuffs –
all the whorishness
of our
delight

sees
from its windows

the spring wash
of your love
the falling
rain –

The trees
are become
beats fresh-risen
from the sea –
water

trickles
from the crevices of
their hides –

So my life is spent
to keep out love
with which
she rains upon

the world

of spring

drips

so spreads

the words

far apart to let in

her love

And running in between

the drops

the rain

is a kind physician

the rain

of her thoughts over

the ocean

every –

where

walking with

invisible swift feet

over

the helpless

waves –

*Unworldly love
that has no hope
of the world*

*and that
cannot change the world
to its delight –*

*The rain
falls upon the earth
and grass and flowers*

come

perfectly

*into form from its
liquid
clearness*

*But love is
Unworldly*

*and nothing
comes of it but love*

*following
and falling endlessly
from*

*her thoughts.*¹⁵⁴

Inoltre, la poesia è in movimento, un movimento sottolineato non solo dalle pause, ma dalla sua stessa forma, uno tra i connotati della tradizione orientale. Le parole si muovono sul foglio, seguono il ritmo, ma anche il movimento delle immagini stesse: la poesia, “moves easily from the distant to the near, from the high to the low, from the living to the inanimate”¹⁵⁵:

As the rain falls
so does
 your love

bathe every
 open
object of the world –

In houses
the priceless dry
 rooms

of illicit love
where we live
hear the wash of the
 rain –

L'immagine passa velocemente dalla “pioggia”, che cade dall'alto e che sembra evocare un ambiente naturale, esterno, all' “amore” dell'amata, intimo, profondo, che evoca l'ambiente chiuso della spiritualità. Così l'immagine passa dalle “case”, allo spazio intimo delle “stanze”, a quello ancora più intimo dell'“amore illecito” che in quelle stanze viene consumato.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Edward Zuk, *William Carlos Williams and Haiku*, in «Modern Haiku», 44.2, 2013, p. 54.

Si noti, inoltre, come le differenti situazioni descritte dalla poesia avvengono in diversi spazi, in momenti differenti, che vengono associati tra loro grazie alla “Poesia”. Ciò è dovuto, come scritto sopra, anche dall’influenza che la pittura avanguardista, in particolare il Cubismo, esercita su Williams. Ciò che rende il Cubismo un movimento “nuovo” risiede nel limitare il colore e concentrare l’attenzione sulla forma, ricreando in tal modo la “quarta dimensione”, che permette all’artista di spostare il “punto di vista” su diverse angolazioni e diversi momenti all’interno di un’unica scena.

Williams non smette di sperimentare con la forma *haiku* nemmeno durante la sua stagione poetica più tarda. “During the 1950s, he championed the “triadic line”, a line of free verse divided into three phrases through its spacing on the page”¹⁵⁶. In alcuni versi, i suoi pensieri corrono lungo le linee come in uno stato di “stream of consciousness”, mentre altri seguono esattamente le forme *renku* e *haiku*, poesie nella poesia. Di seguito un passaggio tratto da *Of Asphodel That Greeny Flower* (1955)¹⁵⁷:

Of asphodel, that greeny flower,
I come, my sweet,
to sing to you!

My heart rouses
thinking to bring you news
of something
that concerns you
and concerns many men. Look at
what passes for
the new.

You will not find it there but in
despised poems.
It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day

¹⁵⁶ Ivi, p. 55.

¹⁵⁷ Ibidem.

for lack of

what is found there.

[...]

Le prime tre linee, o possiamo dire, gruppo di frasi, possono essere lette come un componimento unico, come leggeremmo una poesia *renku*. Il soggetto sta arrivando dall'amata per cantarle, si immagina, il suo amore. Questa sequenza di parole, evoca un'immagine chiara, una scena con un suo inizio, uno sviluppo ed una fine. L'emozione che ci arriva è forte, ci colpisce in modo diretto. A questo punto sembra quasi una scelta personale quella di proseguire nella lettura o fermarsi. È uno schema chiuso, dunque, quello seguito da Williams.

Inoltre, si può vedere, ancora una volta, come la sistemazione delle parole sul foglio segua il ritmo preciso dell'immagine evocata dalla parola stessa: il verso "I come, my sweet" è collocato a destra della prima linea, ma non completamente, sottolineando l'idea del movimento evocato dal verbo "come". In questo stesso modo si muove l'intera poesia, dove le pause, suggerite dallo spazio ampio che separa un verso dall'altro, e il movimento delle parole che si spostano verso destra, quasi a volere uscire dal foglio, costruiscono un'immagine talmente solida e reale, vicina, che sembra la si possa vedere disegnata sul foglio, tra le parole stesse. Riferendosi al suo modo di poetare, Williams dice, riguardo ad un passaggio in *Paterson*: "Yes, [it is an image on the page] I was imitating the flight of the bird"¹⁵⁸.

Questo susseguirsi di immagini e di emozioni che le stesse, inevitabilmente, evocano nel lettore, non è dato dalla prosodia, in quanto le scene sono descritte "as briefly as possible"¹⁵⁹, ed il linguaggio è quello di tutti i giorni, che permette al poeta di rimuovere "any barrier between the reader and his descriptions"¹⁶⁰.

Le barriere che intende rimuovere il poeta sono anche di forma, per questo motivo la tradizione letteraria, con i suoi limiti stilistici, deve essere superata. Riferendosi ad un giovane poeta Williams dice:

¹⁵⁸ Stanley Koehler, *William Carlos Williams Interview*, The Art of Poetry No.6 in the «Paris Review», Summer-Fall 1964, n°32.

¹⁵⁹ Edward Zuk, *William Carlos Williams and Haiku*, in «Modern Haiku», 44.2, 2013, p. 55.

¹⁶⁰ Ibidem.

Williams, per il semplice fatto che tale realtà è nominata dalla parola. Di conseguenza, la parola può portare con sé i fatti che essa stessa nomina dentro una nuova forma. È il poeta colui che crea questa nuova forma, attraverso la parola stessa. In questo senso la poesia libera e completa l'immaginazione del poeta, in quanto "the same things exist, but in a different condition when energized by the imagination"¹⁶³.

Ciò che fa di Williams un innovatore nella storia poetica americana, non è soltanto quello di aver creato un linguaggio poetico nuovo, ma è anche quello di avere fuso due modi di vedere il mondo, due modi di sentirlo, derivati da due culture opposte, dentro un'unica espressione letteraria. "No ideas but in things" è un vero e proprio mantra, che vuole suggerire non soltanto un atteggiamento nei confronti della letteratura, ma anche un atteggiamento nei confronti della visione della vita e del quotidiano. Ciò che insegna la filosofia orientale, e sembra cogliere Williams, è un modo di contemplare la natura e l'ambiente circostante, attento, ma allo stesso tempo fresco. Come racconta nella sua ultima intervista, la scelta delle parole è precisa, scelte dalla "reality"¹⁶⁴, per dirlo con sue parole, in quanto l'intento è quello di fare sentire il suo pubblico di lettori, vivo:

My vocabulary was chosen out of the intensity of my concern. When I was talking in front of a group, I wasn't interested in impressing them with my power of speech, but only with the seriousness of my intentions toward them. I had to make them come alive¹⁶⁵.

Dunque, più in generale, l'intento di Williams è quello di creare un linguaggio americano, fresco, quotidiano, reale, che faccia parlare le persone e le cose di tutti i giorni: "creare un idioma specificamente americano, nato dalla parlata e dalla vita americana"¹⁶⁶. La sua poetica, infatti, "mette al centro la fisicità della lingua come

¹⁶³ William Carlos Williams, *A Collection of Critical Essays*, edited by J. Hillis Miller, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, p. 11, da *Spring and All*, Contact Publishing, Dijon, 1923, p. 75.

¹⁶⁴ Stanley Koehler, *William Carlos Williams Interview*, The Art of Poetry No.6 in the «Paris Review», Summer-Fall 1964, n°32.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Antonella Francini, *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, p. 313.

materia prima della poesia, coi suoi ritmi e accenti naturali, il suo colore locale”¹⁶⁷.
Come spiega Williams stesso:

I don't think they [imagists] knew what they were trying to do; but in effect it was. I couldn't speak like the academy. It had to be modified by the conversation about me. As Marianne Moore used to say, a language dogs and cats could understand. So I think she agrees with me fundamentally. Not the speech of English country people, which would have something artificial about it; not that, but language modified by our environment; the American environment¹⁶⁸.

Lo stesso discorso è rivolto agli scritti in prosa, come *The Great American Novel* (1923) “primo tentativo di fiction sperimentale”¹⁶⁹ e *In the American Grain* (1925), riscrittura della storia americana. Il suo più grande poema è sicuramente *Paterson*, composto da cinque libri che vengono riuniti nel 1963 in un'edizione definitiva, dove sono narrate le vicende di una personaggio, che porta lo stesso nome della città, che è simbolo del poeta ed, allo stesso tempo, della collettività. “Reale e mitica, locale e universale”¹⁷⁰, la città di Paterson racconta la storia di una qualsiasi città americana, in quanto l'intento dell'autore è quello di “dare all'America l'agognato poema nazionale come altri poeti statunitensi avevano e avrebbero tentato di fare”¹⁷¹.

Williams stesso ha riassunto il suo lavoro attraverso questo commento:

Quel che mi ha interessato di più è stato scrivere facendo attenzione a disporre le parole in un ordine che fosse libero da menzogne¹⁷².

E queste parole ci fanno capire come Cristina Campo non possa non ammirare questo anziano poeta, che è riuscito a costruire una parte di storia della cultura

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Stanley Koehler, *William Carlos Williams Interview*, The Art of Poetry No.6 in the «Paris Review», Summer-Fall 1964, n°32.

¹⁶⁹ Antonella Francini, *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004, p. 314.

¹⁷⁰ Ivi, p. 315.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem.

americana, attraverso, anche, un atteggiamento di attenzione e giustizia nei confronti del testo, e della realtà a lui circostante. Soprattutto, Williams

William Carlos Williams è stato una figura centrale nella letteratura americana della prima metà del Novecento, grazie alle sue sperimentazioni, che hanno innovato la poetica americana dell'epoca. La sua reazione contro il pensiero ed i precetti romantici, e contro la rigida tradizione classicista, ha portato Williams alla creazione di un linguaggio poetico nuovo, fresco e reale, ancorato alla lingua viva del suo Paese, ma purificato da ogni espressionismo e sapore eccessivamente locale. Un linguaggio di un tempo vivo e universale nella sua essenzialità, l'*American idiom*. Come scrive Hillis Miller: "Williams' presuppositions about poetry and human existence are his own. They are a unique version of a new tradition"¹⁷³.

Le sue poesie, come la prosa, sono uno specchio dell'ambiente a lui circostante, che non è mai soggettivo o strettamente biografico, ma fatto di immagini universali, attraverso il vivere quotidiano. Una poetica delle cose, in cui gli oggetti quotidiani parlano di altro, parlando di sé. Attraverso l'apertura e l'accoglienza che il poeta ha dato alla cultura orientale ed alle sue tradizioni letterarie, *haiku e renku*, Williams ha creato una nuova forma poetica, che possiamo definire "in movimento". Diretta, semplice, universale e quotidiana, la poetica di Williams è stata pioniera di un visione innovativa della poesia e delle sue forme.

¹⁷³ William Carlos Williams, *A Collection of Critical Essays*, Hillis et al, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, p. 1.

4.2. Il fiore è il nostro segno: analisi delle Traduzioni.

Il 1954 è l'anno in cui Cristina Campo entra in contatto con le poesie di William Carlos Williams, esattamente con il volume *Collected Poems*. Qualche anno più tardi scrive all'amica Pieracci:

[...] Se la vedrò le mostrerò un poeta che è stato con me sul lago e in queste notti – ha 72 anni ed è come un cinese antico. “Il nostro segno è il fiore” dice da qualche parte¹⁷⁴.

Nell'ottobre del 1957 la prima antologia italiana dell'americano Williams, (insieme al volume di Vittorio Sereni, pubblicato nel 1957, edizioni «Triangolo») sta prendendo forma nelle traduzioni di Cristina Campo:

[...] il Williams si forma, lentamente. Potrebbe venire un libro molto bello, poi mi dà tanta gioia. Dice tutto quello che io non oso dire in questi giorni – tutto il mutamento e il pericolo che è in quest'aria di ottobre – come una primavera capovolta nel fiume. Ci sono tante cose che non capisco – che giorno per giorno cambiano volto e voce. Un giorno è indifferente fino alla morte – le foglie sono già raccolte in mucchi, per terra – un giorno il terrore di vivere s'apre come un astero rosso. Poi si conosce già tutto, si sa quel che avverrà, più o meno; eppure tutto si oscura e si rischiara con sempre nuova disperazione¹⁷⁵.

Il volume edito da Scheiwiller, «all'insegna del Pesce d'Oro», viene pubblicato nel 1958, con il titolo *Il fiore è il nostro segno*, che viene poi ampliato da Scheiwiller nel 2001, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, edizione in cui sono state inserite le lettere scambiate in quegli anni tra il poeta, la traduttrice e l'editore, e la

¹⁷⁴ William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p. 8. Dalle *Lettere a Mita*, datata 11 settembre 1957.

¹⁷⁵ Ivi, p. 9. Dalle *Lettere a Mita*, datata 25 ottobre 1957.

prefazione riveduta e ampliata dalla stessa Campo qualche anno più tardi per il volume di *Poesie* di William Carlos Williams.

Delle poesie che Campo sceglie di tradurre, le seguenti sono quelle che inserisce nel volume *Il fiore è il nostro segno* – le medesime confluiranno in *Poesie* (tratte dai *The Collected Earlier Poems* – *The Collected Later Poems* – *Paterson I parte III* – *Paterson III parte II*):

Uomo in una stanza – Man in a room

Canzone di primavera – Spring song

Canzone d'amore – Love song

Aprile – April

Lamento della vedova a primavera – The widow's lament in springtime

Primavera eccetera – Spring and all

Uccelli e fiori – Birds and flowers

Una specie di canto – A sort of a song

L'ascoltatore intento – The hard listener

Franklin Square – Franklin Square

Ogni giorno – Every day

La qualità del cielo – The quality of heaven

Pioggia – Rain

Rito coniugale – A marriage ritual

In questa notte... – On this most...

Come un sorcio... – Like a mouse...

Prima di entrare nel merito dell'analisi delle traduzioni, ci siamo chiesti le ragioni che hanno spinto Cristina Campo a tradurre proprio questo autore e proprio queste poesie.

Come analizzato nei capitoli precedenti, Williams è per la Campo il poeta che più di ogni altro ha saputo restituire alle parole il loro “massimo sapore”, attraverso l'attenzione a più livelli con cui il poeta stesso osserva la realtà:

Occhi simili a quelli degli incisori che ornarono la Sala dei Dieci
Bambù o il Guardino del Grano di Senape – nella cui rétina assumono

parvenze orrorose e celesti un pezzo di sughero ributtato dal mare, una pietra calcarea, la scorza di un limone o il guscio di una noce; non meno del cristallo pietrificato di una rapida, della bianchezza fossile di un deserto di rupi¹⁷⁶.

Williams è “l'imperdonabile”, l'emblema della figura di poeta come lo vede la Campo: colui che sa leggere oltre le immagini concrete, le cose, e che ne interpreta i simboli assoluti. Il poeta è colui che sa guardare con attenzione il reale a più livelli, che sa vedere oltre le cose quotidiane, ed ha la capacità di restituirle attraverso immagini pure, universali ed oggettive. In questo senso, Williams vede la poesia come un mezzo di indagine del reale, che supera l'esperienza singolare per farsi collettiva, universale, come sottolinea Sereni:

Di poeti che conosco non di persona è quello che meno attira l'attenzione su sé in quanto individuo, anche se non manca – tutt'altro! – di parlare in prima persona, di dire di sé nelle poesie che scrive; ma ne parla e ne dice alla pari degli altri «materiali da costruzione» di cui si serve. Nella sua opera il personaggio poetico, l'io-poetante è come annullato, senza margine per alcun poetico mito individuale. Se si riconosce poeta si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi come poeta immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda¹⁷⁷.

Williams, inoltre, è il pioniere di quella “poetica delle cose”, che fa parlare gli oggetti quotidiani, come una “carriola rossa”, proprio perché riesce a vedere oltre le cose stesse, trovandone la loro “poeticità”. Secondo Williams, un “fiore” e un “sorcio” devono trovare la stessa ospitalità in poesia.

Una poetica “delle cose”, dunque, fatta di simboli universali, resi da un linguaggio semplice, nudo, diretto, lo stesso verso il quale Cristina Campo tende nella sua seconda fase poetica, come approfondito nel capitolo terzo. Difatti, è possibile supporre che un altro fondamentale motivo per cui Cristina Campo decide di tradurre

¹⁷⁶ William Carlos Williams, *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961, p. 8.

¹⁷⁷ Ivi, p. 21.

questo poeta sia collegato alla profonda *ricerca di sé* che impegna la Campo in quegli anni. Non lavora alla mercé di case editrici o seguendo le mode letterarie, ma le sue scelte poetiche e traduttive sono del tutto indipendenti, tanto che è lei stessa a scegliere i poeti da tradurre, ed a proporre le sue traduzioni agli editori.

A tal proposito, va sottolineato che negli anni sessanta Cristina Campo si occupa molto di autori mistici e religiosi insieme al compagno Zolla. La scelta della Campo di tradurre, ad esempio, ventiquattro poesie di John Donne proprio a partire dagli anni sessanta, ci conferma ancora una volta come le sue scelte traduttive siano dettate da motivazioni e ricerche specifiche. Si tratta infatti di poesie amorose e poesie teologiche, che riguardano l'amore per l'amata prima della conversione, e l'amore per Dio poi. In un certo senso, come abbiamo visto, c'è un aspetto mistico nella poetica di Williams. Il poeta è concentrato sul momento presente, l'unico che ci è dato di vivere, che ricorda la tradizione filosofico-orientale buddista, che mette al centro la ricerca di quella intuizione profonda dell'attimo presente e dell'unità profonda tra l'uomo e il tutto, attraverso un atteggiamento di *attenzione* al reale, in tutti i suoi aspetti.

Dunque, la decisione di tradurre Williams, coincide con l'inizio di un lungo silenzio poetico da parte della traduttrice, che è legato alla ricerca di uno stile "primario", "puro", che tenda all'essenzialità, e ad un simbolismo non più soggettivo ed ermetico, come da tradizione barocca, bensì oggettivo ed universale. Ciò è confermato dalle lettere inviate dalla Campo a Margherita Dalmati, a "Mita" ed allo stesso Williams. Tale crisi artistica, con la conseguente ricerca e sperimentazione di un nuovo linguaggio, dunque, coincidono con la scoperta dello stesso Williams.

Secondo la Campo, l'attività traduttiva non lascia il traduttore indifferente, ma lo cambia e ad ogni nuova traduzione è il traduttore stesso a farsi in un certo senso, nuovo. Infatti, il traduttore deve rivolgere la massima *attenzione a più livelli* al testo da tradurre, ma anche al poeta stesso: svuotarsi di sé per accogliere l'altro, eliminando l'*immaginazione* e la *passione*, intesi come preconcetti. Cristina Campo si fa mediatrice di un pensiero altro accogliendolo e facendolo proprio: fare rivivere il poeta tradotto attraverso la propria voce, svuotandosi di sé in una tensione verso la traduzione

oggettiva, cioè libera dalla *passione* personale e dalla soggettività del traduttore. Scrive Nasi a tal proposito:

In una traduzione non si può fare a meno di intervenire e di ricreare il testo, ma sarebbe bene che, prima di tutto ci fosse rispetto per la sua integrità e complessità, compresi i passi che non si condividono o non si comprendono. “Aprirsi all’altro”, essere capaci di accogliere l’altro nella propria lingua e nella propria cultura, è uno dei luoghi comuni della traduttologia contemporanea ed è un atteggiamento eticamente e deontologicamente necessario¹⁷⁸.

Nella visione della Campo, questo svuotarsi di sé per fare rivivere l’altro, non sembra essere un esercizio di *svuotamento*, ma di *riempimento*. Infatti, queste sue riflessioni mostrano come l’esperienza del tradurre possa trasformare lo stile e le poetiche del poeta-traduttore. In questo senso, Williams stesso conferma, attraverso una lettera del 1959 (citata nel capitolo terzo), quanto Cristina Campo sia riuscita a fare rivivere le poesie nella nuova lingua e cultura, trasportandone il *sensò* e, soprattutto, il *sentire intimo* del poeta.

Inoltre, partendo dalle considerazioni di cui sopra, il lungo silenzio poetico coincide con l’intensa attività traduttiva che impegna la Campo in questi anni, con le traduzioni di Williams, ma anche di Eliot ed altri poeti delle avanguardie americane ed europee. La scelta di tradurre poeti come Williams, lontani dagli stili barocchi e romantici, non sembra casuale, tanto che la prima poesia pubblicata dalla Campo nel 1969, *La Tigre Assenza*, risente delle influenze dello stile poetico di Williams e, più in generale degli Imagisti, come approfondito nel capitolo terzo.

Infine, come scritto in precedenza, nel 1957 avviene l’incontro tra Cristina Campo e Elémire Zolla, che le permetterà di avvicinarsi alla filosofia ed alla letteratura mistica. Entrambi affascinati dalla spiritualità, da quel qualcosa che va cercato dentro le persone e le cose, credono che esista “un’aura” che circonda tutti, ma che il mondo

¹⁷⁸ Franco Nasi, *Specchi comunicanti, Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano, 2010, pp. 120-121.

moderno non sa più vedere. Secondo i due poeti e traduttori, tutte le cose hanno pari dignità davanti agli occhi del poeta, che deve avere la capacità di vederne la “poeticità”, restituirla a parole e nessuno più di Williams offre ospitalità alle “cose” in poesia: “No ideas but in things”.

Per quanto riguarda la scelta delle poesie, si può notare già dai titoli come queste abbiamo come tema ricorrente la *primavera*, intesa non solo come stagione, ma anche come *rinascita* spirituale, nelle ricorrenti immagini dello sbocciare dei fiori, il ritorno degli uccelli, il nascere o il rinascere dell’amore, la descrizione di alberi e piante in fiore e la pioggia, altro elemento costante.

Eppure la primavera non è intesa soltanto nella sua accezione positiva, ma anche malinconica, di capovolgimento e rivoluzione, come a sottolineare che per ogni nuovo inizio deve esserci inevitabilmente una fine. Il tema ricorrente delle poesie, infatti, è la perdita dell’amore e la carenza di amore nel mondo e nella vita dei protagonisti della poesia, che sono tutti noi – si ricorda, in tal senso, che il soggetto delle poesie non è il poeta, ma le poesie con i loro simboli e messaggi, che parlano un linguaggio universale, dove ognuno può ritrovarvi se stesso o, comunque, una visione generale del mondo: le cose quotidiane, momenti di vita quotidiana, l’ambiente stesso sono descritti in modo oggettivo, tale da rappresentare tutte le città, i parchi, le case e le cose del mondo. La bellezza e la purezza della primavera, con i suoi colori accesi, con le sue promesse di bellezza e gioia, gli uccelli che ritornano a cantare, gli alberi che ricominciano a fiorire, cozza con il mondo interiore dell’essere umano, che è malinconico, triste, affranto, perso. Non a caso, la selezione delle poesie viene fatta dalla Campo proprio in un momento di crisi e rinascita. Si pensi alla poesia *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*, scritta proprio nel 1955, esattamente un anno dopo la scoperta dei *Collected Poems* di Williams:

*Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;
ch’io mi distenda sul quadrante dei giorni,
riconda la vita a mezzanotte¹⁷⁹.*

¹⁷⁹ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1997, p. 28.

[...]

(da *Passo d'addio*)

La scelta del titolo della raccolta è proprio “il fiore”, presa da una citazione di Williams, come accennato nella lettera a Mita di cui sopra. La stessa Campo, inoltre, parla di “primavera capovolta” nella lettera già citata all’inizio di questo capitolo.

Si veda, ad esempio, la poesia *April*, dove lo sbocciare della primavera, con la sua forza che riveste gli alberi spogli con i primi germogli e promesse di fiori, cozza con la malinconia causata dalla perdita dell’amata:

*If you had come away with me
into another state
we had been quiet together.
But there the sun coming up
out of the nothing beyond the lake was
too low in the sky,
there was too great a pushing
against him,
too much of sumac buds, pink
in the head
with the clear gum upon them,
too many opening hearts of lilac leaves,
too many, too many swollen
limp poplar tassels on the
bare branches!
It was too strong in the air.
I had no rest against that
springtime!
The pounding of the hoofs on the
raw sods
stayed with me half through the night.*

*I awoke smiling but tired*¹⁸⁰.

(da *Collected Earlier Poems*)

Questa poesia ricorda l'incipit della poesia *Waste Land* (1922) di Eliot, in cui si ritrova il contrasto tra la rinascita, di cui la primavera è la sua più intensa rappresentante, e la desolazione interiore, tanto che aprile è "the cruellest month":

*April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain
[...]*

Ancora, in *The widow's lament in springtime*, dove il male nel cuore della vedova è più forte davanti ai fiori gialli e rossi, che un tempo le avevano dato gioia, ma che oggi nota appena, tanto che nel finale assistiamo all'annullamento "panteistico" dell'io:

*Sorrow is my own yard
where the new grass
flames as it as flamed
often before but not
with the cold fire
that closes round me this year.
Thirtyfive years*

¹⁸⁰ William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, p. 90.

*I lived with my husband.
The plum-tree is white today
with masses of flowers.
Masses of flowers
load the cherry branches
and color some bushes
yellow and some red
but the grief in my heart
is stronger than they
for though they were my joy
formerly, today I noticed them
and turned away forgetting.
Today my son told me
that in the meadows,
at the the edge of the heavy woods
in the distance, he saw
trees of white flowers.
I feel that I would like
to go there
and fall into those flowers
and sink into the marsh near them ¹⁸¹.*

(da Collected Earlier Poems)

Il primo componimento che si è scelto di confrontare con la traduzione di Cristina Campo è Rain, analizzata nel paragrafo precedente, per la sua peculiarità, non solo nella forma, ma anche nello stile, che si rifà alla tradizione renku e haiku. Ogni strofa ha un suo senso compiuto, e tutte le strofe insieme concorrono alla resa del senso centrale del componimento: le strofe, così, sono tutte unite, ma allo stesso tempo slegate. La sua unicità risiede proprio nel collegare una strofa all'altra pur mantenendo un loro senso unico e svincolato dal resto del componimento. Non solo, ma anche la

¹⁸¹ Ivi, p. 92.

collocazione delle parole riveste un'importanza fondamentale, in quanto queste sottolineano il movimento delle azioni a cui si riferiscono, in senso metaforico. Allo stesso tempo, il linguaggio è il medesimo di tutta la poetica di Williams, vale a dire, diretto, attraverso l'uso di una parlata americana, la parlata di tutti i giorni, ma allo stesso tempo di difficile comprensione, dalle influenze ermetiche della poetica di Williams e degli Imagisti.

Rain

As the rain falls
so does
your love

bathe every
open
object of the world –

In houses
the priceless dry
rooms

of illicit love
where we live
hear the wash of the
rain –

There
paintings
and fine
metalware
woven stuffs –
all the whorishness
of our

Pioggia

Come la pioggia cade
così
il tuo amore

bagna ciascuna
schiusa
cosa del mondo –

Nelle case
le impagabili asciutte
stanze

degli illeciti amori
dove noi abitiamo
ascoltano lo scroscio del-
l'acqua

là
quadri
metalli
pregiati
tessuti –
tutta la ruffianeria
nostra

delight

sees
from its windows

the spring wash
of your love
the falling
rain –

The trees
are become
beats fresh-risen
from the sea –
water

trickles
from the crevices of
their hides –

So my life is spent
to keep out love
with which
she rains upon

the world

of spring

drips

so spreads

delizia

vede
dalle finestre

lo scroscio primaverile
del tuo amore:
la pioggia
che cade –

Gli alberi
sono già bestie
di fresco emerse
dal mare
grondano

gocce
dai solchi del
cuoio –

Così la mia vita è spesa
nel tenere lontano l'amore
in cui
ella piova sul

mondo

di primavera,

stilla

e separa così

the words	le parole
far apart to let in	sino ad aprire un varco
her love	al suo amore –
And running in between	Vi scorrono in mezzo
the drops	le gocce –
the rain	la pioggia
is a kind physician	è un medico dolce
the rain	la pioggia
of her thoughts over	dei suoi pensieri sul-
the ocean	l’oceano
every –	per ogni –
where	dove
walking with	che passano con
invisible swift feet	piedi veloci invisibili
over	sopra
the helpless	le onde
waves –	indifese –
Unworldly love	Amore non di questo mondo
that has no hope	che non hai speranza
of the world	del mondo

and that
cannot change the world
to its delight –

The rain
falls upon the earth
and grass and flowers

come

perfectly

into form from its
liquid
clearness

But love is
Unworldly

and nothing
comes of it but love

following
and falling endlessly
from

her thoughts.

e che non puoi
tramutare il mondo
a tuo diletto –

La pioggia
cade sulla terra
ed erba e fiori

sbocciano

in perfetta

forma dalla sua
liquida
chiarezza

Ma l'amore non è
di questo mondo

e nulla
ne nasce oltre l'amore

che seguita
e cade all'infinito
dai suoi

pensieri¹⁸².

Innanzitutto, si può notare come la Campo abbia cercato di rispettare il più possibile la struttura dei versi e la collocazione delle parole:

In houses

Nelle case

¹⁸² Ivi, pp. 106-115.

the priceless dry
rooms

le impagabili asciutte
stanze;

the world

mondo

of spring

di primavera,

drips

stilla

so spreads

e separa così

the words

le parole.

Difatti, la struttura della poesia, con le sue lunghe pause e le parole collocate nel foglio in una posizione precisa è funzionale alla resa del componimento in quanto la forma stessa ha un significato ben preciso: a volte le parole sono collocate lontane tra loro, per indicare lunghe pause, o la descrizione, lenta, attenta; in altri momenti, invece, il ritmo si fa veloce, d'improvviso, ad accompagnare la scena che sta avvenendo in movimento, e allora le parole sono collocate una dietro l'altra; in altri momenti ancora, la loro posizione è metaforica, rimanda, cioè, al significato stesso che si vuole esprimere:

As the rain falls

Come la pioggia cade

so does

così

your love

il tuo amore

In questa strofa, “your love” è posto a destra rispetto ai due versi precedenti, proprio a voler mostrare visivamente questo amore che cade, come cade la pioggia. Questa è una poesia concreta, dove la disposizione delle parole ricorda il cadere della pioggia. Cristina Campo enfatizza l'elemento visivo della metafora, tanto che colloca anche il secondo verso a destra del foglio, così da marcare l'atto del “cadere”, tanto che le parole sembrano in procinto di cadere da bordo della pagina.

Dunque, le forti pause tra una parola e la successiva, i netti *enjambement* e il “movimento” metaforico delle parole sul foglio, vengono addirittura marcati, in alcuni versi, dalla Campo, fino a forzare la lingua e la forma italiana. Si veda, ad esempio, la spezzatura della preposizione *dell'*: pronunciando “del-/l'acqua” il lettore si vede costretto a fare come una piccola pausa, tanto che la lettura risulta innaturale, cosa che avviene anche nel testo originale, ma in maniera meno netta, meno intensa. La pausa, nell'originale, è però subito ripetuta dal trattino, che ha la funzione di allungare la durata della pausa tra la strofa e la successiva. Cristina Campo, così, usa il trattino di a capo, che ha la doppia funzione di separare, da una parte, la preposizione dal nome e, dall'altra, di cambiare repentinamente il ritmo, che è interrotto, così da rispettare il ritmo dell'originale nella pausa pronunciata. Dunque, attraverso l'espedito del trattino di a capo, la Campo rispetta sia l'elemento visivo del testo originale, sia il ritmo:

of illicit love	degli illeciti amori
where we live	dove noi abitiamo
hear the wash of the	ascoltano lo scroscio del-
rain –	l'acqua

E così cerca di rispettare le pause e gli *enjambement* nelle altre strofe, come:

of her thoughts over	dei suoi pensieri sul-
the ocean	l'oceano
every –	per ogni –
where	dove

Si vede anche qui come attraverso l'espedito del trattino di a capo, la Campo riesce a rispettare perfettamente l'originale: il verso finisce con “over” e nella versione italiana con “sul” che significa esattamente sopra; nel verso originale troviamo l'articolo “the” davanti a “ocean” e così nell'italiano “l'oceano”. Ancora, anche “everywhere” viene tradotto dalla Campo in modo che venga rispettata la divisione della parola composta in due parole distinte, e separate da un trattino, che ha la doppia funzione di simboleggiare il daccapo e la pausa. Questo è ritenuto importante dalla Campo, perché

si deve notare come l'effetto visivo che consegue dallo spazio vuoto tra le due parole, che addirittura vengono poste in due diverse strofe, vuole essere la rappresentazione visiva della sconfinatezza dell'oceano, dove i pensieri si perdono "everywhere".

Queste nette pause, infatti, costituiscono un elemento caratterizzante della poetica di Williams, volte a determinare il ritmo del componimento, che si fa più veloce quando i pensieri "//passano con piedi veloci invisibili/sopra//le onde indifese", e più lento dove lo sguardo si rivolge in un punto preciso e si ferma su una "cosa": "là///quadri/metalli//pregiati". Più le parole sono disposte in lontananza tra un verso e l'altro, più ne risulta lunga la pausa e lento il ritmo.

Dunque, la posizione delle parole nel verso, delle strofe, spesso costituite da un solo verso, sono rispettate dalla Campo, che non riproduce prettamente la posizione delle parole, ma il *ritmo* creato attraverso la sistemazione delle parole sul foglio. E dove il ritmo nella lingua italiana, per sua stessa natura, rallenta o accelera troppo repentinamente rispetto all'originale, la Campo, attraverso la stessa punteggiatura usata da Williams – trattini e due punti – lo riavvicina il più possibile all'originale:

the spring wash	lo scroscio primaverile
of your love	del tuo amore:
the falling	la pioggia
rain –	che cade –

Qui, la metafora è enfatizzata dalla Campo, che la isola attraverso l'uso dei due punti, assenti nell'originale: la pausa è forzata, e la metafora accentuata.

Questo espediente è usato dalla Campo, anche, in quanto il ritmo del componimento è retto da un equilibrio tra moltissimi elementi: le pause, il numero di parole di ogni verso, la scelta delle parole stesse (anche il loro suono) e la loro collocazione sul foglio (il disegno formato dalle parole). A prima vista, il testo della Campo sembra "speculare" al testo originale, tanto che sono pochi i versi in cui il numero di parole non combacia perfettamente od onomatopée e allitterazioni non sono rese in italiano. Si veda il seguente passo, dove il numero di parole combacia:

In houses: 2
the priceless dry: 3
rooms: 1

Nelle case: 2
le impagabili asciutte: 3
stanze:1

Non è, però, solamente l'effetto visivo che vuole rispettare la Campo, ma le scelte traduttive sono tese alla resa del ritmo del componimento, in quanto è il fondamento di questa poesia, al fine della trasposizione del senso centrale e della resa finale. E il ritmo e la disposizione delle parole sul foglio sono strettamente dipendenti. Si noti anche come le diverse strofe, poste in punti diversi, sono funzionali alla rappresentazione dello spazio "reale": le parole fanno quello che dicono, è come se Williams provi a disegnare la quarta dimensione. Come nella pittura d'avanguardia, così nella poesia di Williams vengono rappresentate scene diverse, viste da angolazioni diverse, nello stesso momento e sullo stesso spazio. Per questo motivo, nella traduzione, il rispetto della forma originale è altrettanto importante quanto il rispetto delle pause e della scelta delle parole.

Infatti, quando la Campo può scegliere di tradurre una parola o un passaggio in italiano tra un numero di parole semanticamente più vicine al corrispondente inglese, sembra optare per quelle che più di altre riproducono il suono ed il ritmo dell'originale, anche se semanticamente più lontane:

bathe every
open
object of the world –

bagna ciascuna
schiusa
cosa del mondo –

Qui, la Campo avrebbe potuto scegliere di tradurre l'aggettivo "open" con il corrispondente italiano "aperto" e il nome "object" con "oggetto". Queste due possibili opzioni avrebbero reso l'idea centrale della poetica di Williams, data dalla scelta di parole dirette, semplici, quotidiane. Cristina Campo, invece, opta per una parola più ricercata, di uno stile più barocco, per così dire, in quanto preferisce portare la traduzione sul ritmo, che è reso fluente e immediato dall'allitterazione della fricativa /s/: "ciascuna/schiusa/cosa". Dunque, il principio centrale dell'immediatezza, della parola diretta, è così mantenuto, in quanto grazie al ritmo veloce e fluente si rende subito l'idea della pioggia che bagna tutte le cose "aperte" del mondo. Una possibile traduzione della

strofa in “bagna ciascun/aperto/oggetto del mondo” avrebbe rallentato il ritmo generale, in quanto la prima e la seconda strofa sono legate anche dalla melodia delle parole, che insieme concorrono alla costruzione del ritmo. D'altronde anche Williams ricorre ad un'allitterazione che marca ritmicamente i versi “open/object of the world” e si collega alla strofa precedente nell'allitterazione in “love”. Infatti, l'allitterazione della fricativa /s/ è “legata” alla prima strofa, dove abbiamo, in un unico verso, la parola “così”:

As the rain falls	Come la pioggia cade
so does	così
your love	il tuo amore
bathe every	bagna ciascuna
open	schiusa
object of the world –	cosa del mondo –

Inoltre, la scelta di un vocabolario ricercato pare essere voluto dalla traduttrice per rendere in italiano l'effetto ermetico e “mistico” della poesia. “Ciascuna schiusa cosa del mondo” è una metafora, dove si vuole intendere che solo ciò che è “aperto” all'altro può accogliere l'amore, esattamente come l'originale “every/open/object of the world”. L'amore arriva solo dove c'è apertura e accoglienza. Dunque, la scelta stilistica e lessicale della Campo rende il senso della strofa e del componimento nel suo insieme, ma allo stesso tempo guida il lettore di lingua e cultura italiana verso lo stile ed il linguaggio metaforico di Williams, reso il più possibile fluente come fluente è il testo di partenza. Ciò è confermato dalla Campo, quando spiega a Williams il criterio che l'ha aiutata a scegliere le poesie da tradurre e le motivazioni per cui lei stessa ha scartato alcune traduzioni:

I was also given your wonderful book of Desert Music.
Unfortunately the poems in that book were too long for Scheiwiller's small editions.

I also had to choose according to the means of my language, which is, as you know, a marble-language. I had to melt it into something not too far from your water-language. Some poems were irreducible¹⁸³.

La stessa attenzione al suono guida l'intera traduzione, come nella seconda strofa:

the spring wash

lo scroscio primaverile

In questo verso, ad esempio, in “scroscio” abbiamo la liquida /r/ di “spring” e la fricativa /sc/ che si trova in “wash”.

Lo stesso si può dire per il seguente passaggio, dove l'allitterazione della liquida /r/ porta la Campo a scegliere di tradurre il verbo “trickle” con l'italiano “grondare”, anche se il vero corrispettivo italiano di *trickle* sarebbe il verbo *sgocciolare*, che sarebbe però stato coniugato in *sgocciolano*, dove scompare la /r/:

The trees

Gli alberi

are become

sono già bestie

beats fresh-risen

di fresco emerse

from the sea –

dal mare

water

grondano

trickles

from the crevices of

their hides –

Anche qui, nella scelta dei vocaboli, Cristina Campo gioca con la lingua italiana, la “piega” alla lingua di partenza. “Fresh-risen” viene tradotto in “di fresco emerse”, inusuale in italiano, anche se il concetto è reso fedelmente, e il lettore non ha difficoltà a comprendere che gli alberi siano da poco emersi dal terreno. Un modo di dire molto colloquiale in italiano “è fresco”, usato quando ci si riferisce a qualcosa che è appena

¹⁸³ Ivi, pp. 26-27.

successa, scelta che rispetta il linguaggio colloquiale e quotidiano di Williams e della poesia *Rain*, in particolare.

Un'altra scelta interessante è quella di tradurre “Unworldly”, etereo, ultraterreno, che significa anche schietto, sincero, con la perifrasi “Amore non di questo mondo”:

Unworldly love
that has no hope
of the world

Amore non di questo mondo
che non hai speranza
del mondo

La scelta della Campo risulta efficace, in quanto la parola *unworldly* viene restituita letteralmente: un – non; worldly – terreno; unworldly – non terreno. Dunque la Campo rispetta la negazione, infatti letteralmente “questo amore non è terreno”. Questa scelta le permette, inoltre, di collegarsi alla strofa poco successiva, dove il poeta ribadisce che “love is unworldly”:

But love is
Unworldly

Ma l’amore non è
di questo mondo

Se avesse optato per un aggettivo come “ultraterreno”, probabilmente l’italiano sarebbe suonato meno strano, meno forzato, ma non sarebbe riuscita a tradurre il *sensu centrale* dell’amore che è non-terreno, perché è proprio la negazione che dà alla strofa la sua efficacia, la sua immediatezza.

Da questa analisi possiamo vedere come Cristina Campo cerchi di rispettare il testo di partenza in tutti i suoi elementi e vincoli – suoni, forma, metafore, lingua – riproducendoli nel testo altro, anche forzando un poco la lingua di arrivo.

La Campo in questa traduzione ci mostra esattamente cosa significhi per lei “attenzione a più livelli”, dove nessun elemento della poesia originale viene trascurato o perduto, tanto che decide di forzare la lingua d’arrivo dove necessario alla resa del senso, inteso come equilibrio tra tutti gli elementi del testo, ma anche inteso come senso intrinseco delle parole. Williams dice che sono le parole a creare la realtà, in quanto la realtà stessa esiste proprio perché viene nominata. Dunque, ogni parola è scelta

accuratamente dal poeta, che deve rimandare a quella idea, a quella determinata emozione. Ciò rende più difficile la traduzione, quando un sinonimo potrebbe essere più consono alla lingua d'arrivo o al ritmo, ma modificherebbe il *sensò* del componimento nel suo insieme. A tal proposito la poesia *The hard listener*:

The hard listener

L'ascoltatore intento

The powerless emperor
makes himself dull
writing poems in a garden
while his armies
kill and burn. But we,
in poverty lacking love,
keep some relation
to the truth of man's
infelicity: say
the late flowers, unspoiled
by insects and waiting
only for the cold

L'imperatore impotente
si ottunde a scrivere
poemi in un giardino
e intanto i suoi eserciti
uccidono e bruciano. Ma noi,
in povertà senza amore,
serbiamo qualche intesa
con quella verità che è la tristezza
dell'uomo: diciamo –
i tardi fiori, intoccati
dagli insetti e in attesa
solo del gelo¹⁸⁴

Si noti come, non solo la Campo rispetta verso per verso il senso del componimento, ma lo chiarifica e lo accentua: nel quarto verso, “while”, qui inteso letteralmente come “mentre”, viene tradotto dalla Campo con l'espressione “e intanto”. “E intanto” in italiano, ha un'accezione diversa da “mentre” o da “intanto”. Innanzitutto, è un'espressione più colloquiale e usata spesso nella sua accezione negativa, per mezzo della quale viene sottolineato un certo disappunto. Se “mentre” significa che due azioni stanno accadendo contemporaneamente, spesso “e intanto” si riferisce più al fatto che mentre un'azione accade non si tiene conto di un'altra azione che sta accadendo allo stesso tempo, ma non necessariamente “contemporaneamente”.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 124-125, da *Collected Later Poems*.

Qui, la Campo sottolinea come l'imperatore se ne sta in un giardino a scrivere poemi, noncurante dei suoi eserciti che "uccidono e bruciano".

La metafora delle prime strofe è resa più complessa dal fatto che i poemi sono l'antitesi della guerra, del dolore, della morte. Non solo, pare che Williams voglia farci intendere che è la stupidità a guidare gli imperatori alla guerra. Ma "dull" ha molteplici significati, come monotono, noioso, stupido, ma anche offuscato, annessiato. Per questo motivo, un'altra interpretazione potrebbe essere che il potere illimitato dell'imperatore offusca il suo intelletto ed il suo spirito. Così abbiamo l'imperatore che "makes himself dull", reso dalla Campo per mezzo del verbo "ottundere", che si riferisce proprio all'offuscamento dell'intelletto e dello spirito. Dicendo che l'imperatore "si ottunde a scrivere", si intende che questi ottunde la mente, la sensibilità, il senso morale, come attraverso l'alcool, ad esempio, si ottunde la mente. Cristina Campo, quindi, vuole rendere chiarissima l'analogia tra la guerra e il farsi "dull" dell'imperatore, anche attraverso la perifrasi "e intanto".

Inoltre, la Campo risolve l'ambiguità della poesia in modo deciso nel quart'ultimo verso, dove traduce "say" con "diciamo". Eppure, quel "say" dell'originale potrebbe essere rivolto non a "noi" lettori, come fa intendere la Campo, ma ai "late flowers" che osservano l'imperatore intento a scrivere poesie "in a garden". Allora, ci sarebbe un ribaltamento, dove Williams prima ci dice cosa viene detto e per ultimo da chi. Alla luce di questa possibile interpretazione la Campo avrebbe potuto tradurre quel "say" con "dicono – i tardi fiori". Allo stesso tempo, la scelta della Campo di tradurre l'ambiguità con una forma grammaticale tanto forte in italiano, che sembra collegata appunto al "noi" del quinto verso, non è da intendersi come meno ambigua. Infatti, noi

serbiamo qualche intesa
con quella verità che è la tristezza
dell'uomo

suona ambigua e strana, in quanto risulta difficile che noi umani serbiamo qualche intesa con la verità degli umani? Non siamo noi stessi gli umani? E allora, quel "diciamo" nella versione della Campo, potrebbe essere inteso come "diciamo noi/ i tardi fiori". Credo che la scelta della Campo di non chiarire la metafora, di mantenere

quell'ambiguità dell'originale inglese, dove ci si chiede chi è il soggetto della poesia, sia voluta. D'altronde, l'ambiguità è un elemento caratteristico della poetica di Williams, le poesie originali sono caratterizzate da un linguaggio tanto diretto e quasi colloquiale, quanto ambiguo, ermetico.

Infine, è interessante vedere due traduzioni a confronto dello stesso Williams, per capire ancora meglio lo stile traduttivo di Cristina Campo.

La poesia è *The Descent of Winter*, tratta dai *Collected Earlier Poems*. La prima traduzione – non pubblicata dalla traduttrice – è di Cristina Campo. La Campo la invia in una lettera al poeta ed oggi si trova tra le sue carte nella biblioteca Beinecke di Yale. La stessa poesia appare nell'edizione Einaudi, *Poesie*, nella traduzione di Vittorio Sereni.

The Descent of Winter
9/30

There are no perfect waves—
Your writings are a sea
full of misspellings and
faulty sentences. Level.
Troubled

A center distant from the land
touched by the wings
of nearly silent birds
that never seen to
rest—

This is the sadness of the
sea—
waves like words, all
broken—

Discesa dell'inverno

Non c'è onda perfetta –
ciò che tu scrivi è un mare
pieno di sbagli, di frasi
errate. Orizzontale. Torbido.

Un centro lontano dalla terra
toccato dalle ali
di uccelli quasi muti
che sembra non si posino
mai –

questa è la tristezza del mare
onde come parole, tutte frante
–
uguale l'amore che si gonfia e
cade.

a sameness of lifting and
falling mood.

I lean watching the detail
of brittle crest, the delicate
imperfect foam, yellow weed
one piece like another—

There is no hope— if not a
coral
island slowly forming
to wait for birds to drop
the seeds will make it
habitable

The Descent of Winter
9/30

There are no perfect waves—
Your writings are a sea
full of misspellings and
faulty sentences. Level.
Troubled

A center distant from the land
touched by the wings
of nearly silent birds
that never seen to
rest—

Chino, guardo il frammento
di friabile cresta, la delicata
spuma imperfetta, la gialla
alga
un lembo eguale all'altro –

Non c'è speranza – se un'isola
di corallo non si formi a
rileto
e attenda che il seme caduto
agli uccelli la renda ospitale
(Cristina Campo)¹⁸⁵

Viene l'inverno
30/9

Non ci sono onde perfette.
Così – piatte; confuse –
le parole che scrivi:
svarioni e frasi monche, come
un mare.

Un centro distante dalla terra
lambito da ali
di uccelli che rari hanno stridi
e requie sembrano non aver
mai.

¹⁸⁵ Ivi, p. 18.

This is the sadness of the
sea—
waves like words, all
broken—
a sameness of lifting and
falling mood.

I lean watching the detail
of brittle crest, the delicate
imperfect foam, yellow weed
one piece like another—

There is no hope— if not a
coral
island slowly forming
to wait for birds to drop
the seeds will make it
habitable

È la tristezza del mare.
Frangersi d'onde come di
parole,
un identico umore d'alti e
bassi.

Mi chino a osservare la fragile
cresta, la spuma
delicata e imperfetta,
sterpaglia
gialla, che non varia.

Non c'è speranza.
Se non d'un isola
Corallifera
che piano si offra agli uccelli,
a una pioggia di semi
che la farà abitabile¹⁸⁶.

(Vittorio Sereni)

La differenza tra le due traduzioni pare evidente a prima occhiata.

Non c'è onda perfetta –
ciò che tu scrivi è un mare
pieno di sbagli, di frasi
errate. Orizzontale. Torbido

Un centro lontano dalla terra
toccato dalle ali
di uccelli quasi muti

Non ci sono onde perfette.
Così – piatte; confuse –
le parole che scrivi:
svarioni e frasi monche,
come un mare.

Un centro distante dalla
terra

¹⁸⁶ William Carlos Williams, *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961, p. 75.

che sembra non si posino
mai –

questa è la tristezza del mare
onde come parole, tutte frante –
uguale l'amore che si gonfia e
cade.

Chino, guardo il frammento
di friabile cresta, la delicata
spuma imperfetta, la gialla alga
un lembo eguale all'altro –

Non c'è speranza – se un'isola
di corallo non si formi a rilento
e attenda che il seme caduto
agli uccelli la renda ospitale...
(c.c.)

lambito da ali
di uccelli che rari hanno
stridi
e requie sembrano non aver
mai.

È la tristezza del mare.
Frangersi d'onde come di
parole,
un identico umore d'alti e
bassi.

Mi chino a osservare la
fragile
cresta, la spuma
delicata e imperfetta,
sterpaglia
gialla, che non varia.

Non c'è speranza.
Se non d'un isola
Corallifera
che piano si offra agli
uccelli,
a una pioggia di semi
che la farà abitabile.
(v.s.)

Come si può vedere dalla due traduzioni, il senso dell'originale è assolutamente mantenuto in entrambe. La poesia derivata dalla traduzione della Campo, però, lascia il lettore un po' stranito dalla forma sintattica, che risulta come "frammentaria", "spezzata". Questo perché la Campo, come nelle altre traduzioni alle poesie di Williams, decide di rispettare il più possibile la lingua e lo stile del testo di partenza,

adattando il più possibile l'italiano e le sue abitudini stilistiche alla cultura e alla lingua originale. Ne risulta un testo, per dirlo con le parole della traduttologia, “*stranierizzato*”. Al contrario, Sereni cerca di “adattare” le forma, lo stile e la lingua dell'originale alla lingua d'arrivo. Ne risulta un movimento fluente e “italianizzante” nei suoni, nella scelta del lessico e nella collocazione delle parole e di stilemi propri della poesia novecentesca ermetica italiana, ad esempio nelle traduzioni delle metafore in “come un mare” o “come di parole”.

Innanzitutto il ritmo. Nella versione della Campo questo ne risulta “frammentato”, come “spezzato”. Ciò è dovuto dalla collocazione delle parole nel testo, che rispetta il più possibile l'originale. La strofa riportata di seguito rispetta la disposizione inglese, le parole sono collocate seguendo lo stesso ordine. La Campo cambia anche la similitudine, dove ad alzarsi e a cadere non è il “mood” dell'originale, ma l'amore. Questa scelta non cambia il senso del componimento, in quanto si riferisce all'amore nel suo insieme, unica speranza del mondo. Quello fa qui la Campo, attraverso il verso “uguale l'amore che si gonfia e cade” è di rendere ancora una volta il linguaggio colloquiale di Williams, e la estraneità della forma sintattica in italiano. “Sameness” è tradotto con “uguale”, che rispetta l'originale, ma rende strana la lettura ad un lettore italiano, che si aspetterebbe di trovare un “come” a rendere la similitudine. Del resto, anche in inglese c'è questo senso di stranezza, quindi anche in questo viene mantenuta dalla Campo una stessa dose di straniamento. Il verso ne risulta così vicinissimo all'originale, in termini di forma e ritmo:

questa è la tristezza del	This is the sadness of the
mare	sea—
onde come parole, tutte	waves like words, all
frante —	broken—
uguale l'amore che si	a sameness of lifting and
gonfia e cade.	falling mood.

Sereni, invece, opta per una traduzione che mantenga le abitudini linguistico-sintattiche della lingua e della cultura d'arrivo. Puntini, virgole e la collocazione delle parole rendono fluida la lettura della poesia in italiano. Anche Sereni sceglie il verbo

“frangersi” per rendere l’idea delle onde che si stagliano come le parole, ma è la disposizione delle parole a rendere la frase abituale per il lettore italiano, tanto che non riporta la secca divisione di Williams in “waves like words, all broken”, ma rispetta la regola italiana che unisce i due termini di paragone con il “come” posto nel mezzo. Anche il verso “un identico umore d’alti e bassi” rende la lettura in italiano fluida, dove però si perdono le allitterazioni dell’originale, come si può vedere:

È la tristezza del mare.	This is the sadness of the
Frangersi d’onde come di	sea—
parole,	waves like words, all
un identico umore d’alti e	broken—
bassi.	a sameness of lifting and
	falling mood.

Queste scelte pur mantenendo il *sensu* della strofa e della similitudine, alterano il ritmo, che risulta meno frammentario e “spezzato”.

È lo stesso Sereni a chiarire le sue scelte traduttive nella prefazione a *Poesie* – sapiente la scelta di intitolare la prefazione, scritta dai due traduttori, “DUE LETTURE” – dove si legge:

Tradurre questa poesia [The Desert Music] ha dato a me minore soddisfazione che il tradurre altre dello stesso autore [...].

Desidero spiegarmi su questo punto. Non vorrei mai sentir dire d’una traduzione che è fatta «con intento d’arte». È come dire che una poesia è scritta, a sua volta, con intento d’arte. [...]. Entrambi sono il risultato di una adesione a qualcosa, nel caso specifico a un testo poetico in altra lingua. [...].

La minore soddisfazione di cui dicevo dipende probabilmente dallo strettissimo margine che questi particolari versi concedono all’ambizione «creativa» di chi traduce, all’istintiva e anche più illusoria tentazione di

«fare meglio o diverso» che a volte si forma nel traduttore contro ogni onesto proposito¹⁸⁷.

Dunque, per quanto Sereni intervenga sul testo, il margine è strettissimo, in quanto come abbiamo già visto, i componimenti di Williams si reggono su un equilibrio complesso, fatto di suoni, ritmo, collocazione delle parole nella struttura della frase e del foglio stesso. La perdita di anche soltanto uno di questi elementi ostacolerebbe la resa finale del senso centrale. Eppure, lo stesso Sereni ammette come il traduttore, secondo lui, debba intervenire sul testo, per fare sua la poesia in un qualche modo, e farla rivivere nella lingua e nella cultura d'arrivo, secondo il gusto e il genio del traduttore:

In fatto di traduzioni ricordo quanto ne scrisse Sergio Solmi: «La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede *qualcosa come un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua*». Mi permetto di aggiungere [...] che può anche nascere da una specie di appassionata scommessa del traduttore con se medesimo sul testo preso di mira, oggetto in sé compatto, sulle prime non scalfibile 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'insieme¹⁸⁸.

Cristina Campo, per sua stessa ammissione, lamenta le difficoltà riscontrate ad avvicinarsi il più possibile al testo di partenza ed al suo linguaggio semplice e fluido, in quanto se l'inglese è una lingua d'acqua (water-language), l'italiano è una lingua di marmo (marble-language):

¹⁸⁷ Ivi, pp. 14-15.

¹⁸⁸ Ivi, p.14.

I also had to choose according to the means of my language, which is, as you know, a marble-language. I had to melt it into something not too far from your water-language. Some poems were irreducible¹⁸⁹.

Al contrario, Sereni lamenta le difficoltà che, i vincoli poetici del testo di partenza, gli impediscono di allontanarsi dal testo originale.

Sono queste due differenti attitudini che portano i due traduttori, nel primo caso, a tradurre in modo sintetico, diretto, frammentato, lontano dallo stile e dalle convenzioni della cultura d'arrivo, mentre nel secondo a tradurre secondo le convenzioni della lingua e della cultura d'arrivo.

Così in Sereni non sono gli "scritti" ad essere come il mare, nella prima strofa, ma le parole. E se per Williams gli scritti sono pieni di "errori" e "frasi sbagliate", in Sereni sono "svarioni", "frasi monche". Il senso è mantenuto, del resto sono le parole "confuse" e "piatte" come il mare di cui si lamenta il poeta, ma il poeta interviene più di quanto faccia la Campo, che cerca di attenersi all'ordine dato dal poeta alla similitudine.

Allo stesso modo, Sereni ci dice come siano questi errori: sono "svarioni" e "frasi monche", mentre nell'originale sono piene di "misspellings and faulty sentences". "Level and Troubled" sono separati, la similitudine che ne deriva è intesa, ma non resa esplicita, come invece fa Sereni. La Campo, al contrario, si attiene all'originale.

Non c'è onda perfetta –
ciò che tu scrivi è un mare
pieno di sbagli, di frasi
errate. Orizzontale. Torbido

Non ci sono onde perfette.
Così – piatte; confuse –
le parole che scrivi:
svarioni e frasi monche, come
un mare.

Allo stesso modo l'ultimo verso:

Non c'è speranza – se un'isola
di corallo non si formi a

Non c'è speranza.
Se non d'un isola

¹⁸⁹ William Carlos Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, pp. 26-27.

rilento
e attenda che il seme caduto
agli uccelli la renda ospitale...

Corallifera
che piano si offra agli uccelli,
a una pioggia di semi
che la farà abitabile.

L'isola di corallo diventa "corallifera" – aggettivo più ricercato, meno colloquiale – nella versione di Sereni, e quello "slowly forming", cioè il suo formarsi lento, si trasforma in un "offrirsi piano". Sparisce, quindi, in Sereni "l'attesa". L'isola che attende passivamente che gli uccelli gettino i loro semi, è per Sereni un'isola che si offre, in un gesto attivo, partecipe.

Eccetto questa differenza, le due traduzioni rispettano il livello semantico della poesia, ma mentre quella della Campo si fa "stranierizzante" in un certo senso, la traduzione di Sereni è addomesticante e rispetta le istituzioni letterarie della lingua e della cultura d'arrivo. La sua traduzione ha un ritmo meno rarefatto, una sintassi che rispetta forme e stili delle poetiche italiane. Questo pare evidente anche nella traduzione di Sereni della poesia di Williams *Between Walls*:

Between Walls

Tra muri

the back wings
of the

dell'ospedale l'ala
posteriore

hospital where
nothing

dove nulla
crescerà

will grow lie
cinders

giacciono scorie
tra cui splendono i rotti

in which shine
the broken

cocci d'una verde
bottiglia¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Ivi, p. 77, da *Collected Earlier Poems*.

pieces of a green
bottle.

Qui Sereni fa qualcosa di strano. Sembra proprio che voglia ricreare poeticamente il testo, rendendolo più ermetico di quello che non è. In inglese è evidente l'immagine: un ospedale con due ali posteriori. Tra i muri di queste due ali c'è la cenere e tra questa cenere luccicano pezzi di bottiglia. Questa immagine è molto chiara, è l'evocazione della cenere dei morti, là in mezzo a pezzi di bottiglia, dimenticati. Al contrario, Sereni parla dell'ala posteriore dell'edificio stesso, e sostituisce alla cenere delle "scorie", che non soltanto è un vocabolo tecnico, ma ha un'accezione diversa, cioè si riferisce agli scarti prodotti in un ospedale. Inoltre, ad un lettore italiano attento non sfugge la somiglianza con *Merigiare pallido e assorto* di Montale, dove anche li troviamo quei "cocci" di bottiglia:

*Merigiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.*

*Nelle crepe dei suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.*

*Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.*

*E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia*

che ha in cima cocchi aguzzi di bottiglia.

Il traduttore-poeta cerca di “adattare” dunque il testo originale alla lingua ed alla poetica d’arrivo, “forzarlo” nella cultura d’arrivo. Dunque ne risulta una poesia lontana dall’originale, dove non solo non è mantenuta la scelta di un linguaggio quasi colloquiale e di un registro medio-basso, vicino al parlato, ma nemmeno l’immagine originale, tanto che, come abbiamo visto, la metafora non viene rispettata. Ciò che ne risulta è una splendida poesia, nuova, lontana dal suo originale, e, soprattutto “italianissima” nella sua forma poetica.

Al contrario nel caso di Cristina Campo abbiamo delle meravigliose poesie proprio per il motivo opposto, in quanto regalano alla cultura di arrivo qualcosa di nuovo, qualcosa di vagamente straniero alla poetica italiana. In particolar modo, rispetta e riproduce le particolarità della poetica originale, nelle scelte del lessico, della forma, del *sensò*.

Dunque, le traduzioni che abbiamo analizzato, sono ben riuscite, perché innanzitutto rispettano il senso centrale del poema originale e perché seguono delle scelte bene precise del traduttore, che danno alla traduzione nel suo insieme un equilibrio perfetto e solido, dando vita alle poesie nella cultura altra. Ciò che, però, mette in risalto la Campo è proprio la cultura altra, e la lingua di partenza, aggiungendo alla poetica italiana qualcosa in più, qualcosa di nuovo, di diverso, che altro non fa se non arricchirne la lingua e la cultura. Al contrario, Sereni nel tentativo di addomesticare il testo originale alla lingua ed alla cultura d’arrivo, non sempre rispetta le immagini e le metafore evocate dal poeta, come non rispetta suoni, e forma. Un atteggiamento opposto a quello della Campo, per la quale la traduzione deve essere, anzitutto, un atto di *giustizia* nei confronti del testo di partenza e del suo autore.

Conclusioni

Attraverso questo elaborato si è cercato di approfondire l'atteggiamento traduttivo di un'importante personalità del panorama letterario italiano del Novecento, la traduttrice Vittoria Guerrini, in arte Cristina Campo.

Cristina Campo non è stata soltanto traduttrice, ma anche scrittrice, saggista e poetessa. Questo suo eclettismo culturale ha permesso, in questo lavoro, una riflessione ancora più profonda sul fare traduttivo, che non si è limitata alle analisi delle traduzioni, e ad una analisi comparata, ma anche all'indagine delle relazioni che si possono innescare tra una poetessa-traduttrice e la sua stessa poetica.

Inoltre, l'elaborato si è proposto di arricchire, se pur in piccola misura, gli studi che si stanno compiendo sul lavoro letterario di Cristina Campo, che è stata riscoperta e rivalutata soltanto negli ultimi trent'anni dalla critica italiana ed estera, mentre ignorata dalla letteratura ufficiale quando ancora in vita.

Al fine di raggiungere gli obiettivi proposti, innanzitutto è stato preso in esame il maggior numero possibile di testi e scritti della e sulla traduttrice, tra cui anche lettere e atti dei convegni a lei dedicati. Durante la prima fase di raccolta dei materiali è stato d'aiuto il sito ufficiale dedicato a Cristina Campo¹⁹¹, fondato da Arturo Donati, dove si raccolgono schede, documenti, studi, brevi saggi e articoli di approfondimento sull'autrice, che si propone come aiuto per tutti coloro che intendono approfondire la letteratura campiana.

L'analisi dei pochi saggi in cui la traduttrice riflette sulla traduzione hanno portato a delineare il suo atteggiamento nei confronti dell'attività traduttiva, che sono state confermate da un'analisi approfondita anche delle lettere e delle introduzioni alle traduzioni scritte dalla Campo.

Secondo Cristina Campo il traduttore deve essere spinto nell'attività traduttiva da uno spirito di *giustizia* nei confronti sia del testo di partenza (source text), che del suo autore. Il traduttore, dunque, deve essere *giusto* ed *onesto* nei confronti del testo di partenza e del suo autore. Tale onestà può essere ottenuta solamente attraverso una

¹⁹¹ <http://www.cristinacampo.it/>

massima attenzione a più livelli, per cogliere tutti gli elementi linguistici, ma anche extralinguistici all'interno del testo, i quali sono retti da un equilibrio che il poeta/scrittore ha stabilito essere fondamentale per la resa del *sensu centrale*. Questo *sensu* non sempre, quasi mai, è reso solamente dalla prosodia, bensì dall'equilibrio tra ciò che è espresso e ciò che non è espresso, tra immagini e parole, tra suoni e silenzi, tra simbolo e concreto, tra reale ed irreali, in un gioco di elementi che il traduttore deve riuscire a legare tra loro come lo scrittore del testo originale ha fatto. Per questo motivo, il traduttore deve farsi anzitutto *critico* ed, infine, *mediatore* e come tale deve sospendere ogni *pregiudizio* ed *aprirsi totalmente all'altro*.

Inoltre, si è visto come l'enorme numero di lettere scritte dalla traduttrice rientrino tra le più belle pagine di letteratura epistolare italiana, e si sono rivelate un aiuto prezioso per delineare il suo percorso formativo e stilistico. Infatti, queste lettere hanno permesso di capire, innanzitutto, come le scelte degli autori e dei poeti da tradurre per la Campo fossero scelte mirate ad arricchire e migliorare il proprio stile letterario e poetico, confermato da saggi dedicati alla scrittrice.

Da questa ultima considerazione si è scelto di analizzare le traduzioni alle poesie di William Carlos Williams, di cui Cristina Campo ha scritto la prima antologia italiana, *Il fiore è il nostro segno*. Come ipotizzato, si è visto quanto effettivamente la scelta di tradurre proprio questo poeta e proprio in quel preciso momento della sua carriera di traduttrice e scrittrice sia legato a delle motivazioni precise.

Difatti, la scoperta dell'opera di Williams da parte di Cristina Campo coincide con un periodo di profonda crisi stilistica della poetessa, che sente il bisogno di allontanarsi dalla scrittura barocca e dallo stile ricercato della sua prima raccolta, per tendere verso un linguaggio più diretto ed uno stile più semplice.

Allo stesso modo, il linguaggio poetico secondo Williams deve assumere una funzione di indagine del reale che superi, però, l'esperienza singolare e si faccia collettiva, "universale". Il linguaggio deve, quindi, essere conciso e diretto, l'uso delle parole preciso, il verso libero, le poesie brevi. Non devono esserci parole in eccesso, in quanto la poesia deve farsi intensa, diretta nell'espressione e nelle immagini che vuole evocare. Tali immagini sono evocate partendo proprio dalle "cose" descritte dal poeta –

celebre il suo motto “no ideas but in things” – e queste devono essere trattate nel modo più oggettivo possibile per permettere, cioè, ad ognuno di costruirsi un’immagine singolare e propria.

Non è casuale, dunque, la scelta di tradurre un poeta così stilisticamente lontano dalla sua poetica, tanto che le poche poesie che pubblica durante gli anni che la vedono impegnata in questo lavoro di traduzione risentono tanto di influenze tematiche quanto stilistiche.

Il lavoro di traduzione anche stilisticamente emulativa della poetica di Williams è ancora più evidente se si confronta con la coeva traduzione svolta da Vittorio Sereni che insieme a Cristina Campo pubblica una scelta di poesie di Williams per Einaudi.

L’influenza di Williams sulla Campo trova il suo culmine nella poesia *La Tigre Assenza*, della seconda fase poetica campiana, in cui si vede come Cristina Campo sia passata da una poetica più “barocca” ad una scrittura più rastremata, essenziale, priva di slanci retorici, con un lessico spesso appiattito sul quotidiano; i versi si costruiscono partendo da immagini concrete e reali, mantenendo tuttavia una natura evocativa e ambigua, marca tipica della poetica di Williams.

Una scelta traduttiva stranierizzante, come quella adottata dalla Campo per Williams, e che a volte può far pensare a un atteggiamento volutamente mimetizzante o di completo annullamento nell’altro, diventa così un modo attraverso il quale la poetessa trasforma radicalmente la propria poetica, giungendo a esiti originali nel panorama della poesia italiana del secondo dopoguerra.

Bibliografia

- Altomonte A., *Intervista a Cristina Campo*, “Il Tempo”, 16 aprile 1972;
- Campo C., *Gli imperdonabili*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 1987;
- Campo C., *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 1997;
- Campo C., *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano, 1998;
- Campo C., *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 1999;
- Campo C., *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 2007;
- Campo C., *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano 1961-1975*, a cura di Maria Pertile, Archinto, Milano, 2009;
- Campo C., *Il mio pensiero non vi lascia, lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 2012;
- Caramore G., *Intervista a Elémire Zolla*, Radio 3 Rai, 1993, Trascrizione a cura di Emanuele Giordano, 2003;
- Citati P., *Cristina Campo: “La nostalgia mi ruba i colori della vita”*, in «Corriere della Cultura», 5 gennaio 2012;
- Dalmati M., *Cristina Campo e il suo mondo*, in occasione del Convegno su Cristina Campo, Palermo 28 febbraio/01 marzo, 2006;
- De Stefano C., *Belinda e il mostro, vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002;
- Donati A., Draghi G., *Il crinale del cuore, Cristina Campo nella memoria di Gianfranco Draghi – conversazione –*, Palermo-Fiesole, 2005;
- Edward Z., *William Carlos Williams and Haiku*, in «Modern Haiku», no° 44.2, 2013;
- Farnetti Monica, *Cristina Campo*, Tufani, Ferrara, 2001;
- Francini A., *Antologia della poesia americana*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2004;

- Hulme T.E., *Speculations, essays on humanism and the philosophy of art*, edited by Herbert Read, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, LTD., London, 1924;
- Luzi M., *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, Firenze, Convegno dedicato a Cristina Campo a venti anni dalla morte. 7/8 Gennaio 1977 in www.cristinacampo.it;
- Miller et Al, W.C.W. *A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey, 1966;
- Nasi F., *Poetiche in transito, Sisifio e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano, 2004;
- Nasi F., *Specchi comunicanti, Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano, 2010;
- Negri F., *La passione della purezza, Simone Weil e Cristina Campo*, Il Poligrafo, Padova, 2005;
- Pieracci Harwell M., *Cristina Campo, Alessandro Spina e una costellazione*, Studium, Roma, 105, Luglio/Agosto, 2009 in www.cristinacampo.it;
- Ramat S., Verdino S., Spaziani M.L. et. Al, *Mario Luzi, la fine del viaggio terrestre*, in «Poesia», n°193, Crocetti, Aprile 2005;
- Rizzo S., *Remembering Race: Extra-poetical Contexts and the Racial Other in "The Red Wheelbarrow"*, in «Journal of Modern Literature» Vol. 29, no. 1, 2005;
- Sergiacomo L., Cea C., Ruoizzi G. et Al, *I volti della letteratura, L'età napoleonica e il Romanticismo*, Paravia, Torino, 2005;
- Sergiacomo L., Cea C., Ruoizzi G. et Al, *I volti della letteratura, La prima metà del Novecento*, Paravia, Torino, 2006;
- Stanley K., *William Carlos Williams Interview*, The Art of Poetry No.6 in «Paris Review», Summer-Fall 1964, n°32;
- Testa E., *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005;
- Thomson G., Maglioni S., *New Literary Landscapes, A short Anthology of Literature in English, From the Origins to the Contemporary Age*, Black Cat, Canterbury, 2006;
- Wallace Emily M. and William Carlos Williams, *An Interview with William Carlos Williams*, in «The Massachusetts Review», Vol. 14, No. 1, winter 1973;
- Williams W.C., *Poesie*, Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino, 1961;
- Williams W.C., *Pictures From Brueghel and other poems*, New Directions, New York, 1967;

Williams W.C., *White Mule*, New Directions, New York, 1967;

Williams W.C., *La grande poesia del "Paterson"*, a cura di Alfredo Rizzardi, Accademia, Milano, 1972;

Williams W.C., *Molti amori, Un sogno d'amore*, Traduzione di Vincenzo Mantovani, Einaudi, Torino, 1978;

Williams W.C., Campo C., Scheiwiller V., *Il fiore è il nostro segno, Carteggio e Poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001;

Williams W.C., *Nelle vene dell'America*, Traduzione di Aldo Rosselli, Rodolfo Wilcock, Adelphi, Milano, 2002.

Website

www.cristinacampo.it