

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA

L'ORECCHIO TRADUTTIVO DI CRISTINA CAMPO: LE STRATEGIE CITAZIONALI INTERNE

Abstract. L'articolo esamina le traduzioni intratestuali presenti nei saggi di Cristina Campo, nei quali citazioni e riferimenti letterari si intrecciano con il testo dell'autrice, costituendone un elemento integrante. Monica Farnetti (1998) sottolinea la mobilità dei segni di citazione nell'analisi de "Il flauto e il tappeto". Anche in altri saggi di Campo, come "Gli imperdonabili" ("Gli imperdonabili"), è evidente l'integrazione di citazioni e allusioni letterarie, ad esempio a William Carlos Williams ("Danse pseudomacabre") o Marianne Moore, nonché ai "cavaleri invitti dello scaffale", come Campo definiva i suoi autori preferiti, tra cui figuravano Benn, Shakespeare e Pound. Oltre ai riferimenti letterari, anche quelli musicali svolgono un ruolo importante, legati alla sensibilità sviluppata nella casa di suo padre, il compositore Guido Guerrini. Come osserva Elémire Zolla (1998), tale inclinazione musicale si riflette anche nelle sue traduzioni, sia letterarie che musicali, nel trattare le composizioni come "calchi musicali". Il presente studio propone un'analisi del metodo di scrittura di Campo come modalità di interazione dialogica con un ampio ventaglio di testi, alla luce di una riflessione sulla musicalità e sul suono nella traduzione.

Parole chiave: Cristina Campo; traduzione letteraria; citazione; musicalità nella traduzione;
Gli imperdonabili

SŁUCH PRZEKŁADOWY CRISTINY CAMPO: STRATEGIE CYTACYJNE WEWNĄTRZ TEKSTU

Abstrakt. W artykule analizowane są tłumaczenia wewnętrztekstowe w esejach Cristiny Campo, w których cytaty i odniesienia literackie stapiają się z tekstem autorskim, stanowiąc jego integralną część. Na ruchomość znaków cytowania zwraca uwagę Monica Farnetti (1998) w analizie "Il flauto e il tappeto" ("Flet i dywan"). Także w innych esejach Campo, na przykład w "Gli imperdonabili" ("Niewybaczalni"), widoczna jest integracja cytatów i aluzji literackich, np. do Williama Carlosa Williamsa ("Danse pseudomacabre") czy Marianne Moore, a także do „niezwyciężonych rycerzy półki”, jak Campo określa swoich ulubionych autorów, wśród których znajdowali się m.in. Benn,

Dr MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA – Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia, Facoltà di Scienze Umanistiche, indirizzo di corrispondenza: ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; e-mail: m.slarzynska@uksw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5948-698X>.

Szekspir i Pound. Obok odniesień literackich istotną rolę odgrywają również odniesienia muzyczne, związane z wrażliwością kształcaną w domu jej ojca, kompozytora Guido Guerriniego. Jak zauważa Elémire Zolla (1998), to muzyczne nastawienie odzwierciedla się także w jej tłumaczeniach, o walorach zarówno literackich, jak i muzycznych – w traktowaniu kompozycji jako „kalki muzyczne”. Niniejsze studium stanowi analizę metody pisarskiej Campo jako formę dialogicznej interakcji z wieloma tekstami, w świetle refleksji nad muzycznością i dźwiękiem w przekładzie.

Slowa kluczowe: Cristina Campo; tłumaczenie literackie; cytat; muzyczność w przekładzie;
Niewybaczalni

CRISTINA CAMPO'S TRANSLATOR'S EAR: OF INTERNAL CITATION STRATEGIES

Abstract. This article analyzes intextual translations in the essays of Cristina Campo, in which quotations and literary references merge with the authorial text, becoming an integral part of it. Monica Farnetti (1998), in her analysis of “Il flauto e il tappeto” (“The Flute and the Carpet”), draws attention to the fluidity of quotation marks. Similar integration of quotations and literary allusions can be observed in other essays by Campo, such as “Gli imperdonabili” (“The Unforgivables”), with references to “William Carlos Williams” (“Danse pseudomacabre”), Marianne Moore, and the “invincible knights of the bookshelf,” as Campo called her favorite authors, including Benn, Shakespeare, and Pound. Alongside literary references, musical allusions also play a significant role, shaped by her sensitivity nurtured in the home of her father, the composer Guido Guerrini. As Elémire Zolla (1998) notes, this musical inclination is reflected in her translations – both literary and musical – treating compositions as “musical transpositions.” This study analyzes Campo’s method of writing as a dialogic engagement with multiple texts, framed by reflections on musicality and sound in translation.

Keywords: Cristina Campo; literary translation; quotation; musicality in translation; *Gli imperdonabili*

INTRODUZIONE

Com’è noto, la vita di Cristina Campo fu profondamente segnata dalla malattia¹, motivo per cui la riflessione sul corpo risulta sempre pertinente nell’analisi della sua opera artistica, inevitabilmente influenzata da fattori fisici e corporei. La scrittrice nacque con una deformazione cardiaca, che

¹ Sulla vita si veda Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi 2002. Nel 2023 si è celebrato il centenario della nascita di Cristina Campo (1923–1977), con una serie di eventi commemorativi, tra i cui vorrei ricordare il convegno internazionale in Polonia, intitolato *Cristina Campo: le parole e il destino*, che il dipartimento di studi italiani dell’Università Cardinale Stefan Wyszyński ha organizzato insieme all’Istituto Italiano di Cultura di Varsavia. Tra gli invitati si sono trovati gli studiosi della scrittrice di tutta Europa, dall’Italia, dal Portogallo, dalla Spagna, Croazia, Francia, nonché lo scrittore Vanni Santoni per cui Cristina Campo fu l’ispirazione in alcuni dei suoi romanzi.

allora risultava inoperabile e che le provocava grandi crisi di salute che la costringevano a letto. Le difficili condizioni di salute che definivano la sua esistenza sono rimaste nei ricordi dei suoi amici (come quello dello scrittore polacco Gustaw Herling-Grudziński²). Essendo spesso costretta a letto, durante la vita si dedicò molto all'attività di lettura e di traduzione. Nel ricordo di Herling è rimasta un'immagine della Campo “così malata che seguendo i consigli dei medici smise di alzarsi dal letto per evitare che quel suo cuore malato e fragile si frantumasse in movimento. Continuò a lavorare a letto fino alla morte precoce. Faceva traduzioni eccellenti (come *Venezia salva* e gli studi sui temi greci di Simone Weil, e le poesie di Emily Dickinson), scriveva saggi molto acuti che oggi entrano nel canone della saggistica italiana” (Herling-Grudziński, 2012, p. 922). Proprio le sue traduzioni e i suoi saggi costituiranno il punto di partenza del nostro interesse in questo articolo.

Tra le numerose traduzioni di Cristina Campo, di poesia e prosa, si possono indicare quelle di Hugo von Hofmannsthal, Emily Dickinson, Simone Weil, William Carlos Williams, Katherine Mansfield, John Donne. Le sue traduzioni poetiche sono state raccolte nel volume *La Tigre Assenza*, pubblicato postumo da Adelphi nel 1991. La Campo pubblicò inoltre il volume di poesie *Passo d'addio* (1956) – incluso oggi ne *La Tigre Assenza* – e le raccolte dei saggi *Fiaba e mistero* (1962) e *Il flauto e il tappeto* (1971). Entrambe le raccolte saggistiche furono ristampate nel volume *Gli imperdonabili*, pubblicato da Adelphi nel 1987. Altri saggi sono usciti nel volume *Sotto falso nome* (1998), che raccoglie gli scritti pubblicati sotto diversi pseudonimi in quotidiani, riviste o in altre sedi editoriali.

La presente riflessione è mirata all'analisi delle traduzioni interne nei saggi di Cristina Campo. La sua prosa può essere analizzata, come indicano i fondamentali studi di Monica Farnetti (1998a, pp. 23–33; 1998b, pp. 331–349; 1996), nella chiave della brevità, della “stilistica del frammento”, la weiliana pratica “negativa” della parola, l’uscita dal luogo comune attraverso le meticolose decisioni lessicali. Un’altra qualità della sua prosa è l’elevato grado di intertestualità, intesa in senso genettiano (cf. Genette, 1982) come presenza di citazioni esplicite e allusioni ad altre opere letterarie. Particolarmente rilevante è la sua predilezione per l’incorporazione e la rielaborazione di citazioni, che si intrecciano nel tessuto del testo dando origine a una rete di nuove

² Alla relazione letteraria tra loro due e alla loro corrispondenza si veda Ślarzyńska (2020a, pp. 215–233; 2020b, pp. 410–421).

dinamiche. Piuttosto che ricorrere al concetto di intertestualità³, in questo contesto potrebbe risultare ancora più opportuno far riferimento al quadro teorico proposto da Peeter Torop (2003) che amplia il concetto tradizionale di traduzione introducendo la nozione di “traduzione in-testuale” (*intertextual translation*), ovvero un processo di trasformazione che avviene all’interno dello stesso testo. Tale prospettiva, che comprende le dinamiche traduttive interne al testo, si rivela particolarmente utile nell’analisi dei testi letterari che – come nel caso dei saggi di Cristina Campo – incorporano citazioni di autori diversi, non solo come rimandi esplicativi, ma come elementi reinterpretati, rifunzionalizzati o risemantizzati.

Le citazioni, in questo quadro, non sono meri inserti esterni, ma diventano parte di un dialogo interno al testo, dove il significato originale viene “tradotto” in una nuova intenzionalità narrativa, stilistica o ideologica. Applicare la teoria di Torop permette quindi di leggere la citazione non come un frammento fisso, ma come un atto di traduzione interna, che attiva processi di riscrittura e rielaborazione nel contesto d’arrivo. Le dinamiche traduttive interne diventano fondamentali per comprendere come il testo costruisce i suoi significati.

1. GLI IMPERDONABILI: CITAZIONI

Come si è già accennato, una delle caratteristiche più rilevanti della prosa campiana è la predilezione per inserimento frequente, nei propri testi, di citazioni – nella maggior parte tradotte – di autori altrui. L’uso delle citazioni nell’ottica della Campo, da un lato, era una tappa tecnica dell’elaborazione del testo saggistico. In una delle lettere a Margherita Pieracci Harwell, del 31 ottobre 1956 scrisse: “Stenda un elenco di appunti (citazioni) e il discorso che li deve legare crescerà in mezzo da solo, come un rampicante fra i sassi” (Campo, 1999, p. 44). Dall’altro lato, pensare attraverso citazioni sembra una cosa caratteristica per la scrittrice che in questo modo esprime le proprie predilezioni letterarie, percepite in modo molto emotivo. L’attento riferimento alle parole altrui e alla loro traduzione implica l’attivazione di un proprio processo di scrittura e di riflessione. Il carattere particolare dell’erudizione di

³ Il concetto teorico di intertestualità, anche nell’ambito dei Translation Studies, è stato ampiamente studiato. Oltre al già menzionato Gérard Genette e i classici studi di Julia Kristeva e Michail Bachtin, per un quadro teorico generale si veda: Allen (2000). Vanno inoltre richiamati, tra molti altri, i seguenti lavori: Venuti (1995, 2009); Majkiewicz (2008); Kraskowska (1992); Kaźmierczak (2012).

Cristina Campo lo sottolineò anche Guido Ceronetti quando scrisse: “L’eruzione non era che il manifestarsi della sua ispirazione, il rivelarsi in lei della parola *abscondita*” (1987, p. XV).

Nel saggio eponimo della già menzionata raccolta *Gli imperdonabili* troviamo numerosissime citazioni frequentemente amalgamate nel discorso. Ci troveremo vari riferimenti alle predilette letture della Campo, ai suoi libri preferiti “*The lovely kinsmen on the shelf*, i cavalieri invitti dello scaffale”⁴, come era abituata a chiamarli sulla scia di Emily Dickinson. Accanto alle opere di William Carlos Williams e Marianne Moore, tra i suoi testi particolarmente amati si trovavano soprattutto quelli di Gottfried Benn, Shakespeare, Djuna Barnes, Ezra Pound, Simone Weil.

Molto spesso i riferimenti testuali sono nascosti, intercalati direttamente nel testo, come nel caso del riferimento al racconto di William Carlos Williams “*Danse pseudomacabre*”, che appare a un certo punto come analogia dello stile:

O l’altra danza (“**pugni stretti, polsi flessi**”) vista da un poeta nelle membra di un bambino morente, che si aprivano e si chiudevano lentamente, come una corolla (Campo, 1987, pp. 87–88)⁵.

Come vediamo, nel testo non viene nominato né l’autore, né il titolo dell’opera riportata. Il brano citato richiama il racconto di Williams in cui viene narrata la morte di un bambino, paziente del poeta-medico. Il brano è tradotto direttamente dalla scrittrice, che paragona il movimento del bambino descritto nel racconto alla danza. La danza è il motivo musicale legato al ritmo, a cui la Campo ritorna spesso, e ne farà il tema quasi centrale del saggio “Con lievi mani”.

Un altro esempio della traduzione interna al testo può essere il riferimento ai titoli delle opere di Marianne Moore, intrecciati al discorso sempre nel saggio “*Gli imperdonabili*”:

Questo aereo e terribile peso – silenzio, attesa, durata – l’uomo l’ha rigettato da sé. Ed eccolo vivere ora il suo paranoide terrore di “**sentimento e precisione, umiltà, concentrazione, gusto**” (Campo, 1987, p. 76).

⁴ Campo [Puccio Quaratesi] (1998, p. 98): “The lovely kinsmen on the shelf – i cavallieri invitti dello scaffale, i poeti e i romanzieri a cui rivolgersi, calata la sera, certi di quelle isole solitarie, di quelle presenze celate al mondo: paragoni di grazia e forze di rivolta”.

⁵ Le evidenziazioni presenti nel testo sono a cura dell’autrice, MS.

La citazione viene qui amalgamata dai titoli dei saggi della Moore: “*Feeling and Precision*”, contenuto nel volume *Predilections* del 1944 e “*Humility, Concentration and Gusto*” del 1948⁶. Il nome della poetessa qui è omesso, così come all’inizio del saggio, dove si parla di lei nelle seguenti parole:

O addirittura quel *Saggio sui coltelli* che qualcuno, mi dicono, sta scrivendo e che mi sembra degno di aspettativa perché chi lo scrive **scrive con perfezione e parli di coltelli, di Francesco Bacone, del fine alluce teso di Anna Pavlova nei dolorosi arabeschi di Giselle**, sta rispondendo in modo degno di onore alla ghigliottina in attesa (Campo, 1987, p. 74).

Qui si fa riferimento al saggio di Marianne Moore “Anna Pavlova” sempre dal volume *Predilections*, senza citarlo apertamente. Il riferimento è in realtà un manifesto di poetica della Campo che assume lo stesso modello di tessere, come scrive Anna Botta, “emblemi poetici originali ed eclettici”⁷, nei suoi saggi. La poetessa americana viene comunque indicata apertamente poche righe dopo, dove di nuovo appaiono riferimenti agli altri suoi testi:

Meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari, la poetessa Marianne Moore scrive un saggio sui coltelli; scrive di ramarri e di legature aldine, di danzatrici e di fenicotteri “**dalle zampe di foglia d’acero**”; scrive del pangolino, l’animale “**in corazza, scaglia / dentro scaglia, con regolarità / di stretta pigna... / opera di un notturno / ingegnere miniaturista / replica di Leonardo**”: scrive delle “**morte fontane di Versailles**”, della “**musica senza suono sospesa / sul serpente quando freme o scatta**”; raccoglie nelle sue rapide, avide virgolette, chiuse tra due emistichi, quanto le riesce frodare ancora di bellezza, ove che sia: in Platone, al giardino zoologico, in un catalogo di antiche vesti di corte, nella colonna di storia naturale dell’*Illustrated London News*. Di tutto questo ella scrive, traendone moralità come arpeggi repentini, subito spenti dalla mano gelosa (Campo, 1987, p. 74).

Vengono richiamate qui diverse poesie di Marianne Moore: “*Critics and Connoisseurs*” (“Critici e intenditori”), “*The Pangolin*” (“Il pangolino”), “*No Swan So Fine*” (“Non cigno che sia bello”), “*In Costa Rica*”, tradotte direttamente dalla Campo ad uso del suo testo. Non a caso, vengono qui citati alcuni versi della Moore che evocano elementi concreti: punti di partenza per

⁶ La conferenza “*Humility, Concentration and Gusto*,” tenuta al Grolier Club (una società bibliofila di New York) il 21 dicembre 1948.

⁷ Botta (2023), Online since 28 February 2023, connection on 18 September 2023.

accedere a dimensioni invisibili (Zamboni, 2023, p. 104). Questi dettagli tangibili diventano indizi del mondo che si estende oltre ciò che i sensi umani possono percepire. In tale modo, le citazioni iniziano a costruire un ponte tra due realtà: quella materiale e quella spirituale.

Un altro fenomeno caratteristico della scrittura della Campo è che spesso i riferimenti alle opere straniere appaiono in lingua originale, lasciando spazio alla diversità e alla melodia di una lingua differente. Non si può trascurare, in questo contesto, l'attenzione della scrittrice per l'oralità, per il suono e per la voce⁸. Da questa prospettiva, il suono delle parole straniere acquisisce un valore semantico autonomo, rivelando realtà custodite nella loro autentica dimensione sonora. Nel saggio “Gli imperdonabili” i frammenti citati direttamente nelle lingue originali sono quelli di Gottfried Benn e Djuna Barnes (Campo, 1987, pp. 78–85), che poi subito dopo sono riproposti dalla scrittrice nella propria traduzione. Non a caso, tuttavia, la scrittrice si preoccupa di offrire al lettore la possibilità di un contatto diretto con le voci originali.

Così succede anche, per esempio, in “Parco dei cervi”, dove una accanto all'altra vengono citate nella lingua originale, senza però – questa volta – una traduzione italiana, le parole tedesche di Hölderlin, inglese di William Carlos Williams, francesi di Simone Weil e altre tratte da *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust⁹, sprovviste peraltro di ogni tipo di descrizione della fonte:

Saveur maxima de chaque mot. Riflettendo a questa parola mi è parso che a tale massimo di sapore occorrono gli elementi riuniti della forza vitale e di quella spirituale: violenza e dolcezza, lentezza e rapidità, imprevisto e inevitabile, radicamento e leggerezza. Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume – le parole che non hanno precisa cittadinanza, le parole che Machiavelli accusava di lenocinio – ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature. **“O mein Herz, wird untrügbarer Kristall / in dem das Licht sich prüfet...”**. Oppure: “Tearful city / whose stars / of matchless splendor / and in brightedged / clouds...”. O anche: “dans l’air liquide et glacial... comme dans une coupe d’eau pure, les narcisses, les jonquilles, les jacinthes...”. (O semplicemente: “Je demandais à Albertine si elle voulait boire. Il me semble que je vois là des oranges et de l’eau, me dit-elle, ce sera parfait”) (Campo, 1987, pp. 146–147).

⁸ Si veda un’illuminante analisi della poesia *La Tigre Assenza* (Zamboni, 2023, pp. 97–101).

⁹ Il terzo riferimento è stato aggiunto nella versione finale del saggio; le tre versioni precedenti del saggio, intitolate *Diario d’agosto*, sono state confrontate in Pertile 2022.

Le citazioni nelle lingue originali da un lato indicano l'erudizione dell'autrice, dall'altro – possono essere interpretate come un gesto di apertura verso nuovi orizzonti, l'apertura della quale così scriveva un poeta e traduttore polacco Jerzy Jarniewicz: “se l'incontro con la trascendenza è un incontro con qualcosa di radicalmente estraneo, è possibile solo nel confronto con un linguaggio estraneo. Vorrei rovesciare la nota tesi: – continua Jarniewicz – poiché i confini del nostro mondo sono i confini della nostra lingua, andare oltre la nostra lingua significa trascendere il nostro mondo, la nostra coscienza, e quindi ciò che tradizionalmente si chiama trascendenza” (Jarniewicz, Larek, 2008, p. 31).

Citare direttamente nelle lingue straniere sarebbe non tanto un manifesto di ermetismo o di poliglottismo. Tale procedura potrebbe invece essere vista come un gesto che nello stesso tempo vela il segreto, fa parte della “liturgia”¹⁰ – il concetto così caro alla scrittrice italiana (come conferma esplicitamente nella sua nota autobiografica sul risvolto di copertina del volume *Il flauto e il tappeto*: “Oltre alla poesia il suo maggiore interesse è la liturgia: l'ex romana, la bizantina”) – della “liturgia letteraria”, dall'altro lato però apre nuove prospettive di lettura. Tanto da diventare, al contrario, una sorta di chiave del mistero, una specie di riflettore che lo illumina da un altro lato. Inizia così a vivere una doppia vita, come un messaggio criptato, la cui chiave è, paradossalmente, un testo in lingua straniera ancora più criptato. Il paradosso, tuttavia, è solo apparente, perché l'estranchezza diventa spesso la chiave che apre nuove prospettive.

Il plurilinguismo applicato in un'opera letteraria è una procedura speciale, definita dal grande teorico polacco della traduzione Edward Balcerzan, lui stesso anche traduttore, una trasgressione del monolinguismo intesa come “un gesto autoriale – inscritto nella poetica dell'opera”, per cui “anche il più piccolo gesto di apertura verrà visto come un'estensione dei confini dell'universo linguistico paradigmatico e, di conseguenza, una riorganizzazione del «mondo» dell'opera in questione” (Balcerzan, 2011, p. 89). Nelle opere di Cristina Campo si potrebbero trovare sia degli esempi di questo fenomeno, che da Balcerzan viene chiamato “componente linguistica straniera dell'opera”, sia “traduzione da una lingua straniera”, un'altra categoria che usa lo studioso polacco per sistematizzare la presenza della traduzione nel testo letterario. In tutti e due i casi la Campo utilizza il tessuto linguistico e culturale estraneo

¹⁰ Lo stretto legame tra la poesia e la liturgia nel concetto artistico della Campo viene sottolineato sia da Giovanna Scarca, sia da Pietro Gibellini. Si veda: Scarca (2010); Gibellini (2001, pp. 333–340). Entrambi gli studiosi osservano un legame identitario tra i due concetti, espresso attraverso una poesia-liturgia o una poesia di carattere paraliturgico. Come nota Chiara Zamboni, la scrittura era vista dalla Campo “come la sua più autentica forma di preghiera”, Zamboni (2023, p. 98).

per trasmettere il proprio messaggio e aprire l'opera, allargarla verso l'universale valore umanistico.

Monica Farnetti nota che nei testi della Campo “i segni di citazione si rivelano stranamente mobili” (1998b, p. 348; vedi anche Campo, 1987, p. 122) e indica, dopo aver analizzato in base ai materiali d'archivio i cambiamenti introdotti dalla scrittrice nel testo de “Il flauto e il tappeto”, come si siano sciolti i margini delle citazioni e come esse si siano amalgamate con il corpo testuale. E come le tracce vengono nascoste, le fonti sfumate. Sull'esempio di Simone Weil e delle varie varianti preliminari del testo del saggio, la studiosa dimostra come all'inizio il riferimento alla Weil fosse presente, per poi sparire lasciando solo una traccia delle sue parole:

- (1) La virtù è negativa, *osserva di nuovo Simone Weil*; e lo stile non è altra cosa dall'esercizio di una virtù globale, comune in natura;
- (2) La virtù è negativa, né la poesia è altra cosa dall'esercizio di questa virtù globale, comune in natura¹¹.

Tramite la figura di Simone Weil possiamo vedere lo stretto legame tra l'attività letteraria e traduttiva della scrittrice. Alcuni dei saggi di Campo in questione furono scritti all'inizio degli anni Sessanta, quindi quasi contemporaneamente alla traduzione de *L'Iliade o il poema della forza* di Simone Weil. Si possono così indicare numerose prove dell'influsso che gli scritti della Weil avessero non solo sui riferimenti utilizzati nei testi della Campo, ma anche sull'atteggiamento verso il processo della scrittura. In questa prospettiva, la letteratura perfetta, il libro perfetto, appare come uno strumento per preservare la dignità in mezzo alle disgrazie. La ricerca della perfezione stilistica diventa un esercizio non tanto estetico quanto etico, soprattutto se il poema di Omero – seguendo Porfirio e Platone – viene letto come un testo sacro.

Tornando al già menzionato saggio “Parco dei cervi”, Campo varie volte cita le parole della Weil in originale, come: “*La grande énigme de la vie humaine ce n'est pas la souffrance, c'est le malheur*” e aggiunge che è “forse la sola pietra angolare su cui sia dato di porre il piede” (p. 144). Riprendendo questa distinzione, la Campo distingue tra la “sventura della mano destra” (la *souffrance* di Weil) e la “sventura della mano sinistra” (il *malheur* di Weil), che sono due parti del “regno del patimento umano”. Il carattere fiabesco di questa categorizzazione, che riguarda in sostanza l'essenza dell'esistenza

¹¹ L'esempio indicato da Farnetti (1998b, p. 348). Vedi anche Campo (1987, p. 122).

umana, è degno di nota¹². “Parco dei cervi” è, peraltro, particolarmente denso di citazioni: sia dalle opere italiane che dalle opere straniere. Nello stesso brano, accanto alla Weil, viene ricordato Dante con *Vita nuova*, Kafka, la Bibbia, barone di Münchhausen, Mario Luzi, *Giulio Cesare* di Shakespeare.

Il gesto trascendentale della Campo consiste però anche nei riferimenti alle altre arti. In un piccolo spazio del testo, vengono ricordate numerose esperienze artistiche, che comprendono non solo opere letterarie, ma anche arti visive come affreschi del Carmine di Masaccio, Masolino e Filippino Lippi a Firenze:

Profonde strade, rapide fra le case senza luce, dei poveri di **Masaccio**. Io le percorro ogni giorno, sono le strade del quartiere di San Frediano. Ma nell'affresco sono le **Strade dei Poveri: Firenze o Gerusalemme, Roma o Palmira**. E tuttavia non lo sarebbero se non fossero prima di tutto e fino all'ultima crepa della pietra le strade di San Frediano: dove ancora sembra fuggire, certe mattine d'inverno, l'ombra del ragazzo che saliva a quattro a quattro la gradinata **del Carmine**. Non conosco poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno (Campo, 1987, p. 146).

Vediamo, inoltre, che citare, richiamare altre opere trasmette quasi sempre un valore personale, come esperienza diretta della topografia urbana e delle opere artistiche di Firenze, come riportato nel brano. Attraverso riferimenti eruditi e le decisioni traduttive Cristina Campo dà forma alla propria visione del mondo, componendo un discorso personale in cui la scrittrice si esprime attraverso altri, coinvolgendo i suoi artisti preferiti. È una scelta che parla, “una ricerca personale” (cf. Negri, 2005, pp. 134–135), “un rito radicato alle nobili leggi dell’ospitalità” (Morasso, 2000, p. 135). I riferimenti celano anche note – per quelli che conoscevano la scrittrice – passioni per alcune opere, come per le storie delle *Mille e una notte*¹³,

Haroun al Rasjid: eterna ed incantevole immagine dell’artista. Vaga tutta la notte in vesti di mercante, si identifica con l’ultimo facchino, marinaio o brigante, rischia con lui la vita o il taglio della mano. Ma resta pur sempre il califfo: che al mattino siederà sul trono d’oro della giustizia e dovrà assumersi il destino, il

¹² Per un approfondimento si rimanda a: Ślarzyńska (2025, pp. 17–25).

¹³ Capitava che gli amici della scrittrice la consultassero sui dettagli dei testi delle fiabe. In una lettera ad Anna Bonetti, fornisce all’amica le descrizioni dei giardini delle *Mille e una notte*, cf. Lettera ad Anna Bonetti del 15 febbraio 1958, in Campo (2011, pp. 154–155).

significato, di tutte quelle esistenze. La forza del suo scettro sta nel gettarlo ogni notte, come la bacchetta di Prospero (Campo, 1987, p. 147).

Ma tra i riferimenti letterari troveremo anche quelli musicali, vista la specifica sensibilità musicale della Campo, all'anagrafe Vittoria Guerrini, cresciuta nella casa di un raffinato compositore e musicista, Guido Guerrini.

2. MUSICA

Il secondo procedimento che la Campo segue in chiave stilistica, secondo la Farnetti, sarebbe appunto la ricerca della musicalità. Il forte legame tra la musica e la scrittura di Cristina Campo l'ha giustamente osservato Elémire Zolla, mettendo la sua opera tra quelle per cui il ricalco musicale era cruciale e in cui si poteva individuare il principio dell'unità tra poesia e musica, che lui stesso descriveva con le seguenti parole: “Poesia e musica formavano in origine una cosa sola e ancor oggi si sa che se è tale, un verso deve essere cantabile, che una prosa significativa deve avere ritmo, accenti, armonia” (1998, p. 284). Zolla sottolineava anche il riferimento melodico a Chopin nel saggio “Con lievi mani” (Campo, 1987, pp. 97–111), in cui vengono imitati preludi, scherzi e mazurka del compositore. Ha ricordato inoltre la nota dedicata ai saggi della Campo dal grande musicologo Mario Bortolotto nelle sue cronache degli spettacoli musicali (Zolla, 1998, p. 284)¹⁴.

La musica costituiva un elemento costante nel lavoro della Camposcrittrice e traduttrice, accompagnava e definiva il suo processo creativo. In una delle lettere alla sua cara amica Margerita Pieracci Harwell, del 1962, Cristina Campo scrive: “in questo periodo, tutto legato alla musica, anche questo scritto [«In medio coeli»] è nato da un disco: gli *Studi* di Chopin e in particolare il n. 7 dell’Op. 25”¹⁵. Non è casuale che nello stesso saggio “Diario d’agosto”, che poi sarebbe diventato “Parco dei cervi”, la scrittrice sia richiamata i clavicembalisti del barocco (Campo, 2022, p. 180) che cita in originale i versi misticci di San Juan de la Cruz: “los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados” (Campo, 2022, p. 186). Il suono delle parole, come quello della musica, diventa così fonte di meditazione sia spirituale che letteraria.

¹⁴ Sui contesti musicali della scrittura di Campo si veda: Boella (2023, pp. 56–57).

¹⁵ La lettera di Cristina Campo a Margherita Pieracci Harwell del 15 maggio 1962 (Campo, 1999, p. 162). Vedi anche Pieracci Harwell (1991, pp. 296–297). I commenti della scrittrice sui riferimenti musicali potrebbero trovare corrispondenza con l'impostazione critica adottata nella monografia di Leighton (2018).

Come nota Zamboni, la concezione di poesia della Campo era “intesa come preghiera legata all’oralità, al ritmo, alla voce” (Zamboni, 2023, p. 99). Non si tratta, dunque, di una letteratura silenziosa, ma di un flusso costante di suoni: un componimento sonoro organizzato secondo le regole del ritmo.

La propensione di Cristina Campo verso i valori musicali del testo può far sospettare che appartenesse a questo tipo di traduttori che “ascoltavano voci”¹⁶. Douglas Robinson, categorizzando questo tipo di traduttori, scriveva che le “voci” possono essere ascoltate da quei traduttori che sono caratterizzati da un’elevata intelligenza musicale. Usando le categorie di Robinson (2008), la Campo potrebbe essere descritta come “auditory-internal translator”, che attribuisce grande importanza al ritmo; inoltre, sente internamente – con le “orecchie dell’anima” – sia il testo di partenza che quello di traduzione proprio nel momento della sua produzione. In questo processo si affidano alla loro pronuncia “a memoria” (pronuncia “mentale”), cioè alle risorse di un magazzino di suoni e forme grafiche. Inoltre, secondo Robinson, “i traduttori uditivo-interni possono preferire avere della musica strumentale che suona dolcemente in sottofondo mentre lavorano” (2008, p. 65). La propensione dell’autrice all’ascolto costante di brani musicali – come confermato dalla corrispondenza sopra citata nel caso di Chopin – rappresenterebbe un’ulteriore caratteristica rilevante.

PER CONCLUDERE

Le risorse di Cristina Campo, provenienti dalla propria erudizione e cultura letteraria e musicale, erano particolarmente ricche. Il costante riferimento a queste risorse fa dei suoi testi le meditazioni intorno alle parole e ai suoni. Come se la parola, in lei, non potesse mai esistere senza la sua ombra sonora. È in questo spazio sospeso tra il sapere e l’ascolto, tra la formulazione delle proprie idee e il richiamo delle voci altrui, che la sua voce trova una forma irripetibile di espressione. Sempre attiva, nel caso di tutte le sue opere, sarebbe la definizione fornita da Paul Valéry della poesia, che sarebbe “esitazione prolungata tra il suono e il senso”. I testi altrui, insieme ai riferimenti ritmici-

¹⁶ Per l’approfondimento del concetto cf. Rajewska (2020, pp. 165–177). Un concetto del tutto diverso relativo all’applicazione delle “voci” negli studi sulla traduzione – secondo cui “la traduzione è concepita come un tessuto costituito da un’infinita polifonia di voci” – viene messo in evidenza da Anita Kłos (2022, p. 282), che richiama l’attenzione sullo studio di Cecilia Alvstad, Annjo K. Greenall, Hanne Jansen, Kristiina Taivalkoski-Shilov (2017).

musicali, sono costantemente attivizzati alle nuove dinamiche nei testi della Campo.

La particolare “liturgia letteraria” costruita nei saggi della Campo, mediante l’impiego di traduzioni interne e di citazioni tratte da testi originali, dischiude il testo a interpretazioni sempre rinnovate, secondo una dinamica rituale in cui la ripetizione delle parole apre lo spazio a nuove riletture, pur conservando il segreto celato sotto il denso intreccio dei testi altrui, rivissuti nel processo creativo dell’autrice.

BIBLIOGRAFIA

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.
- Alvstad, C., Greenall, A. K., Jansen, H., Taivalkoski-Shilov, K. (2017). Introduction: Textual and Contextual Voices of Translation. In: C. Alvstad, A. K. Greenall, H. Jansen e K. Taivalkoski-Shilov (a cura di), *Textual and Contextual Voices of Translation* (pp. 3–17). John Benjamins.
- Balcerzan, E. (2011). *Thłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatologii i komparatystyki. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Boella, L. (2023). Cristina Campo o l’incompiutezza. In: C. Zamboni (a cura di), *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose tra visibile e invisibile* (pp. 53–58). Mimesis.
- Botta, A. (2023). Cristina Campo, Emily Dickinson and Marianne Moore: The Poetry of Vibrant Kinship. *Cahiers d'études italiennes*, n. 36.
- Campo, C. (1991). *La Tigre Assenza*. Adelphi.
- Campo, C. (1987). *Gli imperdonabili*. Adelphi.
- Campo, C. (1999). *Lettere a Mita*. Adelphi.
- Campo, C. (2011). *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino* (a cura di M. Pieracci Harwell). Adelphi.
- Campo, C. (2022). Diario d’agosto. In: Appendice (a M. Pertile), Sulla gioia di Parco dei cervi in Cristina Campo. In M. Pertile e G. Scarca (a cura di), *Cristina Campo. La disciplina della gioia. Con le lettere a John Lindsay Opie* (pp. 176–187). Pazzini Editore.
- Campo, C. [Puccio Quaratesi]. (1998). Scrittori on show. In: C. Campo (M. Farnetti, a cura di), *Sotto falso nome* (pp. 98–102). Adelphi.
- Ceronetti, G. (1987). Cristina. In: C. Campo, *Gli imperdonabili* (pp. XI–XV). Adelphi.
- De Stefano, C. (2002). *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*. Adelphi.
- Farnetti, M. (1996). *Cristina Campo*. Tufani.
- Farnetti, M. (1998a). Il privilegio del segno. In M. Farnetti, G. Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo* (pp. 23–33). All’Insegna del Pesce d’Oro di Vanni Scheiwiller.
- Farnetti, M. (1998b). Osservazioni sul metodo correttoriale di Cristina Campo. *Studi Novecenteschi*, 25(56), 331–349.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Gibellini, P. (2001). La poesia di Cristina Campo: un “passo d’addio”. *Humanitas*, 3, 333–340.

- Herling-Grudziński, G. (2012). *Dziennik pisany nocą*, vol. 3, 1993–2000. Wydawnictwo Literackie.
- Jarniewicz, J., Larek, M. (2008). «Te chwile, w których ciało rozsadza język». Z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Michał Larek. In Z. Jaskuła (a cura di), *Ślady i więzy. Krytyczna topografia Jarniewicza* (pp. 30–44). Fundacja Anima „Tygiel Kultury”.
- Każmierzak, M. (2012). *Przekład w kręgu intertekstualności: Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*. Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kłos, A. (2022). Reframing the female voice. The case of translations of Annie Vivanti's *Circe*. In: D. Faria, M. Pacheco Pinto, J. Moura (a cura di), *Reframing Translators, Translators as Reframers* (pp. 280–299). Routledge.
- Kraskowska, E. (1992). Intertekstualność a przekład. In J. Ziomek, J. Ślawiński, W. Bolecki (a cura di), *Miedzy tekstami: Intertekstualność jako problem poetyki historycznej* (pp. 129–145). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Leighton, A. (2018). *Hearing Things*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Majkiewicz, A. (2008). *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Morasso, M. (2000). Le traduzioni di Cristina Campo. *Humanitas*, 55(2), 349–357.
- Negri, F. (2005). *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*. Il Poligrafo.
- Pertile, M. (2022). «La freccia del nostro presente». Sulla gioia di *Parco dei cervi* in Cristina Campo. In M. Pertile e G. Scarca (a cura di), *Cristina Campo. La disciplina della gioia. Con le lettere a John Lindsay Opie* (pp. 167–187). Pazzini Editore.
- Pieracci Harwell, M. (1991). Il sapore massimo di ogni parola. In: C. Campo, *La Tigre Assenza* (pp. 281–305). Adelphi.
- Rajewska, E. (2020). Translatorskie tarapaty i „arcyprześcipny” artyzm. O twórczości Marii Kureckiej. In J. Kita-Huber, R. Makarska (a cura di), *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach metodologicznych* (pp. 165–177). Universitas.
- Robinson, D. (2008). *Becoming A Translator. An Introduction to the Theory and Practice of Translation*. Routledge.
- Scarca, G. (2010). *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*. Ancora.
- Ślarzyńska, M. (2020a). Cristina Campo e la ricezione di Gustaw Herling-Grudziński in Italia. *Italica Wratislaviensia*, 11(1), 215–233.
- Ślarzyńska, M. (2020b). Wyspa na wyspie. Cristina Campo czyta opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. *Teksty Drugie*, 6, 410–421.
- Ślarzyńska, M. (2025). „Przemoc przemieniła się w cierpienie”. Weilowska pasja według Cristiny Campo. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 348(1), 17–25.
- Torop, P. (2003). Intersemiosis and Intersemiotic Translation. In: S. Petrilli (a cura di), *Translation, Translation* (pp. 271–282). Brill.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Venuti, L. (2009). Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance Studies*, 27(3), 157–173.
- Zamboni, C. (2023). Cristina Campo e la mistica iraniana. In: C. Zamboni (a cura di), *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose tra visibile e invisibile* (pp. 97–119). Mimesis.
- Zolla, E. (1998). La verità in uno stile. In: M. Farnetti, G. Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo* (pp. 284–285). All’Insegna del Pesce d’Oro di Vanni Scheiwiller.