



LEVIA GRAVIA

Anno XX

Quaderno annuale

DIREZIONE

Mariarosa MASOERO e Patrizia PELLIZZARI

COMITATO EDITORIALE

Clara ALLASIA, Valter BOGGIONE, Davide DALMAS, Paolo LUPARIA, Beatrice MANETTI,  
Laura NAY, Gabriella OLIVERO, Massimiliano TORTORA, Giuseppe ZACCARIA

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriella ALBANESE (Pisa), Giancarlo ALFANO (Napoli), Alberto BENISCELLI (Genova),  
Smaranda ELIAN SBARATU (Bucarest), Jane EVERSON (Londra),  
Silvia FABRIZIO COSTA (Caen), Denis FERRARIS (Parigi), Jean-Louis FOURNEL (Parigi e Lione),  
Monica LANZILLOTTA (Cosenza), Giulio LUGHI (Torino),  
Salvatore Silvano NIGRO (Milano), Éanna Ó CEALLACHÁIN (Glasgow),  
Lino PERTILE (Villa I Tatti - Firenze), Mark PIETRALUNGA (Tallahassee, Florida),  
Paolo PROCACCIOLI (Toscia), Vittorio RODA (Bologna), Hanna SERKOWSKA (Varsavia),  
Emmanuela TANDELLO (Oxford)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Elisabetta PITOTTO

«Levia Gravia» is an International Peer-reviewed Journal.

Il quaderno è redatto dalle Università di Torino e del Piemonte Orientale  
Dipartimento di Studi Umanistici (via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino)  
<https://unito.academia.edu/LeviaGravia>

Registrato presso il Tribunale di Alessandria al nr. 652 (10 novembre 2010)  
Direttore Responsabile: Lorenzo Massobrio

*Condizioni di abbonamento*

Abbonamento annuo: € 30,00 (più spese di spedizione variabili, per l'estero, da Paese a Paese)  
Abbonamento a due annate: € 60,00 (più spese di spedizione variabili, per l'estero, da Paese a Paese)

Il pagamento può essere effettuato tramite:

- versamento su conto corrente postale n. 10096154 (IBAN IT64X0760110400000010096154) intestato alle Edizioni dell'Orso S.r.l.
- bonifico bancario su conto corrente n. 15892 (IBAN IT22J0306910400100000015892) a favore delle Edizioni dell'Orso S.r.l.
- carta di credito (circuito Paypal) attraverso il link <http://www.ediorso.it/cc/index.html>

# *Levia Gravia*

Quaderno annuale  
di letteratura italiana

XX (2018)

Scrittori che traducono scrittori  
Traduzioni “d’autore” da classici latini e greci  
nella letteratura italiana del Novecento

*a cura di*

Monica Lanzillotta



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

©

Copyright by Edizioni dell'Orso S.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 – Fax 0131.257567

E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)

<http://www.ediorso.it>

Cura redazionale: Patrizia Pellizzari, Elisabetta Pitotto

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina  
([francesca.cattina@gmail.com](mailto:francesca.cattina@gmail.com))

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero  
([paolo.ferrero@nethouse.it](mailto:paolo.ferrero@nethouse.it))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941*

ISSN 1591-7630

ISBN 978-88-6274-953-4

## INDICE

	<i>pag.</i>
MONICA LANZILLOTTA, <i>Introduzione</i>	1
FRANCESCA IRENE SENSINI, <i>Pascoli traduttore dal greco: filologia e poesia «con gli eccessi dei suoi pregi»</i>	5
GIUSEPPE DINO BALDI, « <i>Togliere siepi e clausure ai sentieri di Parnaso</i> ». <i>Jolanda De Blasi traduttrice di Omero</i>	29
ANDREA CERICA, <i>Tra Gallavotti, Coppola, Quasimodo e Bemporad. La Saffo di Pasolini</i>	51
RAFFAELLA VICCEI, « <i>Sempre caro mi sei</i> » (Al 23). <i>La 'Alkestis' euripidea tradotta da Camillo Sbarbaro</i>	69
SOTERA FORNARO, <i>L'«Iliade» sacra di Cristina Campo e Simone Weil</i>	89
FRANÇOIS LIVI, « <i>Andavamo dove ci avevi detto, / Nobile Ulisse [...]</i> ». <i>Ungaretti traduttore di Omero</i>	107
GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, « <i>Questo catullino sfrontato</i> ». <i>Ceronetti traduttore di Catullo</i>	123
GIUSTO TRAINA, « <i>Una testimonianza schiumosamente libera</i> ». <i>Guido Ceronetti traduttore delle 'Satire' di Giovenale</i>	145
ELEONORA CAVALLINI, <i>Imitazioni o traduzioni? Leonardo Sinisgalli e l'«Antologia Palatina»</i>	157
GIUSEPPE LO CASTRO, <i>La «lotta per raggiungere la parola»</i> . <i>Jolanda Insa- na traduttrice da Saffo al 'De amore'</i>	171

	<i>pag.</i>
ADDOLORATA BELLANOVA, <i>Tragedie siciliane: la Tauride di Vincenzo Consolo</i>	189
ANGELA FRANCESCA GERACE, «L'esperienza dell'antico»: <i>'La Mosella' di Ausonio tradotta da Giuseppe Pontiggia</i>	207
MASSIMO GIOSEFFI, <i>Voci d'echi lontane. Franco Fortini traduttore di Orazio</i>	231
MONICA LANZILLOTTA, <i>Travasar «da voce a voce»: le 'Metamorfosi' di Ovidio tradotte da Vittorio Sermonti</i>	247
—————	
Abstracts	273

SOTERA FORNARO

L'ILIAD E SACRA DI CRISTINA CAMPO E SIMONE WEIL

*Premessa*

Il saggio di Simone Weil *L'Iliade o il poema della forza* apparve in prima edizione italiana nel 1967 per i tipi dell'editore bolognese Borla, incluso nella raccolta *La Grecia e le intuizioni precristiane*:<sup>1</sup> la traduzione si doveva a Cristina Campo,<sup>2</sup> che si adoperò intensamente per la diffusione in Italia degli scritti della filosofa francese. *L'Iliade o il poema della forza* non affronta direttamente un tema politico o sociale e costituisce perciò un'eccezione rispetto a quel che la pensatrice francese pubblicò in vita. Il saggio ruota attorno all'idea espressa dal titolo: il primo poema della letteratura occidentale è considerato dalla Weil lo specchio della condizione umana in ogni epoca, ossia dell'essere umano alternativamente soggetto oppure oggetto della forza. La forza, infatti, la violenza, sta al centro dei rapporti fra gli uomini e li determina. Nella

---

<sup>1</sup> Poi ristampato in Simone Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, traduzione dal francese di M. Pieracci Harwell e C. Campo, Firenze, Rusconi, 1974, da cui si citerà in seguito, indicando però la corrispondenza con le pagine della più recente traduzione italiana, contenuta in Simone Weil, *La rivelazione greca*, a cura di M.C. Sala e G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2014, pp. 33-64. La Campo traduce solo *L'Iliade o il poema della forza*. Per la genesi e lo sviluppo del progetto editoriale e per il rapporto tra le due scrittrici si rinvia a Margherita Pieracci Harwell, *Cristina Campo e i suoi amici*, Roma, Studium, 2005. Inoltre si veda l'ottima tesi di Elisa Cedolini, *Cristina Campo e Simone Weil*, Università degli Studi di Trieste, Relatrice Prof. Cristina Benussi, A.A. 2000-2001, scaricabile on-line nel sito [www.cristinacampo.it](http://www.cristinacampo.it).

<sup>2</sup> Si tratta, com'è noto, di uno pseudonimo, privilegiato tra altri, di Vittoria Guerrini, nata a Bologna nel 1923, vissuta a Firenze in giovinezza e poi a Roma nella prima e ultima maturità, dove una persistente malformazione cardiaca ne provocò la morte nel 1977. Scoperta dalla critica solo negli anni Novanta del secolo scorso (a partire soprattutto da Monica Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani, 1996, 2001<sup>2</sup>), grazie anche al lavoro devoto dell'amica Margherita Pieracci Harwell, questa scrittrice eslege attende ancora che si dia mano a commenti puntuali delle sue dense prose, allo scopo di contestualizzarne i legami intellettuali non solo o tanto biografici nella cultura italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta, ma anche quelli d'elezione. Per un succinto ma efficace profilo biografico si rinvia alla *Nota biografica* di Margherita Pieracci Harwell, in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 263-273. Una documentata biografia si trova invece in Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002<sup>4</sup>.

sua espressione più compiuta, la forza riduce l'essere umano a cosa, ossia a cadavere, ma è in grado di reificare l'uomo pure ancora vivo, pietrificandolo metaforicamente in una condizione di schiavitù, sottomissione, inerzia emotiva e sentimentale. A sostegno della sua tesi, la Weil adduce molti passi e versi omerici, tanto che il saggio può considerarsi una specie di commentario continuo e mirato all'*Iliade*. Nell'atto di tradurlo, Cristina Campo dovette dunque misurarsi, oltre che con la complessiva lettura del poema omerico offerta da Simone Weil, anche con le sue traduzioni dall'*Iliade*.<sup>3</sup>

### 1. *L'Iliade' nella poetica di Cristina Campo*

Si può in sintesi affermare che la perfezione costituisce per Cristina Campo l'essenza della poesia. Si tratta di una qualità rarissima che è estetica ed etica insieme: perché perseguire la perfezione, nello stile e nella forma, significa denigrare la moda e non assecondare il tempo, anzi opporvisi. La perfezione è lo strumento con cui il vero poeta risponde al «generale orrore» del mondo, come si legge nell'esordio del saggio *Gli imperdonabili*:<sup>4</sup>

La passione della perfezione viene tardi. O, per meglio dire, si manifesta tardi come passione cosciente. Se era stata una passione spontanea, l'attimo, fatale in ogni vita, del «generale orrore», del mondo che muore intorno e si decompone, la rivela a se stessa: sola selvaggia e composta reazione.<sup>5</sup>

Se l'espressione «generale orrore» deriva alla Campo, che la pone tra virgolette, direttamente da una delle poetesse da lei più amate, Djuna Barnes, pare significativo che il termine «orrore» (*horreur*) ricorra insistente anche nell'*Iliade o il poema della forza* per connotare la realtà che Omero contempla e rispecchia. Ad esempio:

La leggerezza di coloro che maneggiano senza rispetto quegli uomini e quelle cose che sono o sembrano essere alla loro mercé, la disperazione che

---

<sup>3</sup> Dunque si affronterà solo indirettamente la questione di Simone Weil traduttrice di Omero, nonché la sua riflessione sull'*Iliade*. Per questo si rinvia al saggio di Giancarlo Gaeta, *Lo spirito greco riflesso nel Vangelo*, in Weil, *La rivelazione greca*, cit., pp. 463-489 e a James P. Holoka, *Simone Weil's 'The Iliad or The Poem of Force': A Critical Edition*, New York, Peter Lang, 2003. Tuttavia un lavoro sull'interpretazione dell'*Iliade* da parte di Simone Weil resta ancora da fare.

<sup>4</sup> Il saggio fu scritto tra il 1963 e il 1964, quindi è un lavoro di poco successivo o contemporaneo alla traduzione dell'*Iliade o il poema della forza*.

<sup>5</sup> Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 73.



costringe il soldato a distruggere, lo stritolamento dello schiavo e del vinto, i massacri, tutto contribuisce a formare un quadro uniforme d'orrore. Esso ha un eroe solo: la forza.<sup>6</sup>

La poesia dell' *Iliade*, perciò, appartiene a quella poesia che si fa schermo, nel doppio significato del termine, della realtà piena d'orrore, perché la riflette ed insieme protegge da essa. In essa, dunque, non vi troviamo solo la perfezione estetica, ma anche quella etica, poiché la poesia diventa strumento di opposizione alla violenza, all'orrore del mondo. Si legge nei *Quaderni* di Simone Weil: «*Iliade*. Soltanto l'amore di Dio può consentire a un'anima di discernere così lucidamente, così freddamente l'orrore della miseria umana senza perdere la tenerezza né la serenità».<sup>7</sup> Omero è per Weil talmente pieno di amore per l'umanità che la sua lucida visione della miseria umana, sebbene tinta di amarezza, non si piega mai al lamento; nella luminosità delle sue descrizioni anzi si coglie la capacità di sopportare tutta quella violenza, che è legge comune: «vincitori e vinti sono egualmente prossimi, sono i simili, allo stesso titolo, del poeta e degli uditori».<sup>8</sup> Analogamente, negli *Imperdonabili*, Cristina Campo scrive della poesia perfetta, e della lettura di libri perfetti, come mezzo per serbare un dignitoso amore per la vita anche in mezzo alle più grandi sventure, anche nell'incombere della morte. "Bellezza" e "perfezione" sono due termini in endiadi che connotano la resistenza morale del poeta. Il lavoro incessante allo stile non è laboratorio estetico, ma tirocinio etico, ed il fine di ogni poesia "perfetta" non può che essere avvicinarsi alla verità. Il vero poeta è dunque un trappista della perfezione. Il suo sguardo, proprio perché pervaso dall'amore per l'uomo, non può che essere pervaso da Dio. Non meraviglierà dunque leggere in una lettera di Cristina Campo:

Anch'io ho cominciato [a tradurre], con timore e tremore, *l'Iliade poema della forza*. Non credevo (ma era da [prevedere]) che fosse tanto difficile. Oltretutto [è occorso] rileggersi tutta quanta *l'Iliade* – [è stato] come partire per un viaggio attraverso l'Oceano pacifico, sempre sospesi sopra le grandi fosse, le Marianne, le Filippine... Ricorda quella scena tra Achille e il fiume Xanto, quando l'albero sradicato si stende dall'una all'altra riva e Achille se ne serve per salvarsi? Porfirio commenta Omero come un libro sacro, e anche Platone, del resto, sembra considerarlo un'opera sacerdotale.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 34 (= Ead., *La rivelazione greca*, cit., p. 55).

<sup>7</sup> Ead., *Quaderni. IV*, a cura e con un saggio di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1993, p. 184.

<sup>8</sup> Ead., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 27 (= Ead., *La rivelazione greca*, cit., p. 57).

<sup>9</sup> Cristina Campo, *Lettere a Mita*, a cura e con una Nota di M. Pieracci Harwell, nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1999, p. 170 [3 novembre 1962].

Solo se si considera Omero un testo sacro, si possono trovare nelle sue parole appigli per affrontare la condizione umana, si possono cioè prendere i suoi versi come viatico, perché essi contengono una rivelazione. L'episodio omerico di Achille che si salva tenendosi ad un olmo (*Il. XXI, 240-246*), se letto allegoricamente, offre un'immagine efficace per il lettore sospeso tra la vita e la morte, che si abbarbica al testo come ponte per la salvezza.

Omero, come tutti i poeti greci antichi, secondo Cristina Campo rivolgeva la sua attenzione alla realtà, in uno «sforzo incessante di decifrazione».<sup>10</sup> Nulla, nella poesia greca, veniva lasciato all'immaginazione o scaturiva dall'immaginazione, ma da un'«attenzione eroica, irremovibile».<sup>11</sup> L'attenzione per la realtà significa capacità di penetrare nelle figure, ossia nei simboli, della realtà, capacità di decifrarne dunque la verità, ossia il significato riposto. L'attenzione accordata alla realtà, che connota solo una schiera eletta di uomini e di poeti, diventa anche una forma assoluta di giustizia, perché si tramuta in compartecipazione, in equanimità rispetto a tutte le creature, in responsabilità rispetto al dolore percepito e vissuto nel momento in cui lo si contempla. La poesia omerica, che esercita pura attenzione verso gli esseri umani, penetra perciò nell'ineluttabilità della loro sofferenza, annullando così la differenza tra soggetto che guarda ed oggetto guardato, e costituisce con ciò un esempio di giustizia e di responsabilità: «souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extreme», scrive Cristina Campo citando Paul Valéry e aggiunge:

*(Così Omero soffre per i troiani, contempla la morte di Ettore; così il maestro di spada giapponese non distingue tra la sua morte e quella dell'avversario). E avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla, ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia. Qui l'attenzione raggiunge forse la sua più pura forma, il suo nome più esatto: è la responsabilità, la capacità di rispondere per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l'intesa fra gli esseri, l'opposizione al male.<sup>12</sup>*

---

<sup>10</sup> Ead., *Attenzione e poesia*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p. 166. Il saggio (qui alle pp. 165-170) viene pubblicato la prima volta sulla rivista «L'Approdo letterario» nel 1961; costituisce un estratto della propria poetica e un attacco alla poesia (e alla società) moderna.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 169-170 (corsivo mio).

Anche Simone Weil, proprio all'inizio dell'*Iliade* o il poema della forza si ferma sulla purezza della contemplazione da parte di Omero del cadavere scempiato di Ettore, ridotto a "cosa": una visione nuda e non alterata da finzioni confortanti. Un osservare attento, dunque, nei termini della Campo, e che nulla concede all'immaginazione o si confonde con l'immaginazione o da essa è offuscato.

L'attenzione omerica si concretizza anche nella capacità di rispecchiare piccole cose il cui significato non è affatto descrittivo: cogliere i dettagli significa, al contrario, identificare i simboli di cui è intessuta la realtà, andare al di là della loro apparenza per elevarli ad un significato universale. La poesia "perfetta" è infatti per Cristina Campo un tappeto di simboli, di figure, di cui bisogna saper cogliere l'intreccio che è sul verso, senza fermarsi al disegno della superficie. L'*Iliade*, dunque, non è lontana al grande universo simbolico della fiaba: «(Il regno della fiaba, ha detto qualcuno, può essere estasi ma è soprattutto una terra di pathos, di simboli di dolore)».<sup>13</sup> E perciò

nell'*Iliade* – [...] un sandalo di guerriero può oscurare tutta una pagina. Dell'*Iliade*, comunque, terribile è l'alberello di caprifico, termine dei tre cerchi mortali che il principe ereditario descrive intorno al regno; terribili sono i lavatoi deserti, «belli, tutti di pietra», presso le porte di quel regno – non i cataloghi di grandi corpi senza vita, il rogo dell'amico adorabile.<sup>14</sup>

L'attenzione omerica verso le cose minime, un sandalo, il caprifico, gli spogli lavatoi, le eleva ad altrettanti simboli, invisibili all'osservatore comune, eppure carichi del senso più importante, ossia la fragilità e la caducità della vita umana. Anche il più splendido degli eroi, del resto, ridotto a "cosa", viene trascinato nella polvere: «[...] tutto intorno, i capelli / neri erano sparsi e la testa intera nella polvere / giaceva, or ora incantevole; ora Zeus ai nemici aveva concesso avvirla sulla sua terra natale».<sup>15</sup> Sono i versi 401-404 del xxii libro dell'*Iliade*, che descrivono l'oltraggio al cadavere di Ettore. Versi simbolici, appunto, nei loro dettagli, i neri capelli (eccezionali per un eroe omerico), la polvere che copre l'effimera luce della gloria in battaglia, la terra natia, difesa a costo della vita, che si fa invece sepolcro, lo spettacolo dell'uomo diventato inerte e scempiata "cosa" e il nitido sguar-

---

<sup>13</sup> Ead., *Les sources de la Vivonne*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p. 46.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 10.

do dell'amarezza del poeta che la contempla e descrive. Commenta Simone Weil: «L'amarezza di uno spettacolo simile l'assaporiamo pura, senza che nessuna finzione confortante venga ad alterarla: nessuna immortalità consolatrice, nessuna scialba aureola di gloria o di patria».<sup>16</sup>

Come non sentire una eco di quei versi omerici su Ettore e del commento ad essi correlato dalla Weil nella frase degli *Imperdonabili*, in cui si legge che «le sole realtà destinate al poeta» sono «la gloria e lo scempio della creatura perfetta, la definitiva ironia della polvere»?<sup>17</sup>

Riuscire a saper cogliere, attraverso le parole, i simboli, decifrarne il contenuto di verità; leggere il testo come «presenza assoluta», entrando in sintonia con lo spirito metaforico e avulso dalla storia che vi è in ogni parola del poeta; penetrare dunque nella facoltà compiutamente poetica, che è anche quella dei profeti, «di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino»: <sup>18</sup>ponendosi queste mete Cristina Campo si accosta ad ogni libro di poesia perfetta e quindi legge Omero, con atteggiamento incontaminato, ingenuo, né perturbato né distorto dall'«ossessione storica». <sup>19</sup>Questa, del resto, l'idea di critica che ebbe la Campo, per la quale l'ultimo a meritare il nome di "critico" fu Leopardi, che esaminò da scrittore il testo, scomponendolo in vari piani, dal contenuto all'aspetto fonico, qualsiasi testo, che fosse un passo di Dante o di Padre Bartoli, di Omero o di Madame de Staël. Il critico, dunque, colui che intende scrivere *su* una poesia, deve avere un'anima candida, deve farsi *tabula rasa* su cui la parola incida il suo racconto di verità. Scrive ancora a Mita:

Simone Weil... meditando sopra la forza, ci racconta tutta *l'Iliade*... Credo che questo sia necessario, se si vuole che la critica sia quell'incrociarsi di voci e di echi di cui si parlava – quel movimento nei *due* sensi. Penso che bisognerebbe procedere così anche in un saggio su Dante – come se nessuno avesse mai letto prima la *Commedia*.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 12 (= Weil, *La rivelazione greca*, cit., p. 34).

<sup>17</sup> Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 79.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Campo, *Lettere a Mita*, cit., pp. 288-289.

## 2. Le traduzioni dall'‘Iliade’ di Simone Weil e Cristina Campo

Simone Weil intraprese un lavoro faticoso e continuo di cesello delle traduzioni dal poema omerico durante gli anni che vanno dai primi abbozzi di *L'Iliade o il poema della forza*, che risalgono al 1936, sino alla stampa nel 1941, due anni prima di morire, in piena occupazione nazista, quando il saggio fu pubblicato in una zona libera dagli occupanti, Marsiglia, e sotto pseudonimo.<sup>21</sup> Al momento della pubblicazione, la Weil premette al suo saggio questa nota, inspiegabilmente scomparsa nelle edizioni italiane:

La traduction des passages cités est nouvelle. Chaque ligne traduit un vers grec, les rejets et enjambements sont scrupuleusement reproduits; l'ordre des mots grecs à l'intérieur de chaque vers est respecté autant que possible.

Questa nota ci dice come lavorava la Weil, che altrove ammette di impiegare almeno mezz'ora per ogni verso dell'*Iliade*. Le ragioni di tanto scrupolo non sono, ovviamente, solo filologiche. Il tessuto verbale e fonico del poema è funzionale, infatti, al tono che permea il poema, tono nel senso ritmico e musicale, ma anche morale. L'*Iliade* infatti, scrive la Weil, risulterebbe «fredda» se fosse solo la descrizione di violenze che si accumulano instancabilmente; invece nei versi dell'*Iliade* si «fa sentire continuamente» un «accento d'inguaribile amarezza» per la condizione umana («un accent d'inguérissable amertume qui se fait continuellement sentir»), condizione sottomessa sempre e comunque alla forza; e questa amarezza suona «bien qu'indiqué souvent par un seul mot, souvent même par une coupe de vers, par un rejet».<sup>22</sup>

Simone Weil non si pone il problema dell'autore del poema omerico, né della tradizione testuale che ha portato all'*Iliade*. Evidente è che consideri l'*Iliade* come espressione di un'unica voce poetica. Ed infatti altrove scrive che «solo un giusto perfetto poteva scrivere l'*Iliade*»:<sup>23</sup> il percorso storico che ha portato al testo dell'*Iliade*, così come lo leggiamo nelle edizioni moderne, non è però un problema che riguarda la filosofa, come non lo è una definizione

---

<sup>21</sup> Tutti i documenti sono in Simone Weil, *Œuvres complètes*, vol. VI/1: *Cahiers (1933-septembre 1941)*, a cura di A. Degrâces, P. Kaplan, F. de Lussy e M. Narcy, Paris, Gallimard, 1994, pp. 83-84. Vd. anche Ead., *Quaderni. I*, a cura e con un saggio di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1982, pp. 122-123.

<sup>22</sup> Nella traduzione di Cristina Campo in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 37: «Eppure una tale accumulazione di violenze sarebbe fredda senza un accento di amarezza inguaribile che si fa sentire continuamente, anche se indicato spesso da una sola parola, spesso addirittura da un taglio di verso, da un rimando» (= Weil, *La Rivelazione greca*, cit., p. 57).

<sup>23</sup> Weil, *Quaderni. IV*, cit., p. 365.

di “originale” d’ autore, distinto dal testo che ci è giunto attraverso una tradizione medievale. Il suo avvicinamento alle opere poetiche greche, non solo all’*Iliade*, è decisamente astorico. “Omero” indica un autore che esercita sulla creatura umana un’attenzione simpatetica, il giusto perfetto di «straordinaria equità», che «a malapena»<sup>24</sup> possiamo dire sia greco, dato che soffre con i nemici e i vinti, con Ettore e con i Troiani. Si può qui ricordare come Simone Weil introduce una sua lezione sull’*Antigone* di Sofocle:

Circa duemilacinquecento anni fa in Grecia si scrivevano bellissimi poemi. Ormai sono letti soltanto dalle persone che si specializzano in questo studio, ed è proprio un peccato. Perché questi antichi poemi sono così umani che ancora oggi ci toccano da vicino e possono interessare tutti. Sarebbero anzi molto più toccanti per la gente comune, per coloro che sanno lottare e soffrire, piuttosto per chi ha passato la vita tra le quattro mura di una biblioteca.<sup>25</sup>

Queste frasi annullano la distanza storica e geografica, poiché la Grecia vi appare non più che una vaga indicazione geografica. Degli autori greci, che si tratti di Sofocle o di Omero, non si dice nulla, perché essi sono presenti solo come voci poetiche, impersonali: «in Grecia si scrivevano bellissimi poemi». Il contenuto di questi poemi, allora, attraversando incolume i millenni, si rivolge ad un’umanità rimasta identica nella storia, alla «gente comune» che sa lottare e soffrire: lotta e sofferenza da cui si salva chi vive rinchiuso nella torre eburnea dell’erudizione, tra le «mura di una biblioteca», mura che isolano dalla vita e paiono denunciare la vigliaccheria di chi non sa, e dunque non vuole, lottare. Traendo fuori dal loro contesto le opere greche, ignorando le condizioni storiche che ne hanno condizionato ma anche permesso la trasmissione, esse appaiono analoghe a testi rivelati, che celano cioè, nondimeno della Bibbia e dei Vangeli, un contenuto di verità. Così i versi di Omero divengono citazione di *gnomai*, massime sapienziali, e le singole parole, fuori dal contesto storico e linguistico, sono addotte come portatrici di senso e concetti-guida. La loro esegesi deve perciò assomigliare all’esegesi di un testo sacro, ove conta l’attenzione infinita alla singola parola, che si eleva a filo conduttore del discorso morale e a guida verso la verità, a cui sola l’interprete tende. Da qui il perentorio esordio del saggio *L’Iliade o il poema della forza*, dove appunto si reitera l’aggettivo “vero”: «Il vero eroe, il vero argomento, il centro dell’*Iliade*, è la forza» («Le vrai héros, le vrai

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Simone Weil, *Antigone*, in Ead., *La rivelazione greca*, cit., p. 13.

sujet, le centre de l'Iliade, c'est la force».<sup>26</sup> Se si considera Omero, come per parte dell'antica esegesi, un testo sacro e allegorico, bisogna anche leggerlo, commentarlo e tradurlo come un testo sacro, considerando suo elemento originario la "parola" e non la "proposizione". Viene in mente la conclusione del celebre saggio *Sul tradurre* di Walter Benjamin: «La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione».<sup>27</sup> I due elementi fondamentali sui quali, in questa cornice di idee, deve basarsi la traduzione di Omero dunque sono: 1. la parola, microcosmo di senso; 2. l'ordine delle parole, che significa perfezione<sup>28</sup> e ritmo.

L'Iliade va "sentita", nel senso che il ritmo del verso resta essenziale per la sua fruizione e dunque per la sua comprensione. La Weil, più che le discussioni sulla genesi orale di Omero, sembra piuttosto pensare alle letture dalle Sacre Scritture che accompagnano la liturgia, e il cui ascolto è essenziale per la celebrazione religiosa. Del ritmo fan parte le parole, nel loro ordine, ma anche le cesure, essendo le pause non meno significative della recitazione. La lettura perciò, e per giunta la lettura in traduzione, resta un surrogato dell'ascolto: il quale d'altra parte necessita di una straordinaria attenzione, perché la coscienza poetica è così vigile che racchiude il centro del poema spesso in ogni singola parola, ma spesso anche in un *coupe de vers*, ossia in una cesura, in un *rejet*. Quest'ultimo termine in italiano viene tradotto "rimando" dalla Campo, e si trova anche nella nota iniziale della filosofa, ove appunto si dichiara che si vuole «riprodurre scrupolosamente» «rejets et enjambements». In francese il termine *rejet* indica quell'elemento breve, qualche sillaba seguita da una cesura, che è legato sintatticamente al verso precedente attraverso l'*enjambement*, ma è "rigettato" (*rejeté*) all'inizio del verso successivo, che resta inconcluso, per un effetto di enfasi, o di sorpresa: si tratta insomma, come ha evidenziato Mario Cantilena,<sup>29</sup> di quel fenomeno che gli omeristi chiamano "parola differita" (in inglese *runover word*). La Weil coglie, in quest'uso omerico dell'*enjambement* con "rinvio" di singole parole, un valore specifico: la capacità del poeta di far sentire «continuamente»,<sup>30</sup> ossia di far risuonare

<sup>26</sup> Ead., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 11 (= Ead., *La rivelazione greca*, cit., p. 33).

<sup>27</sup> Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1995, p. 52.

<sup>28</sup> Secondo il detto di Pascal, «la perfezione attraverso l'ordine delle parole», che Cristina Campo conosce anche attraverso Gottfried Benn, *Doppia vita*, a cura di E. Agazzi, Parma, Guanda, 1994, p. 114.

<sup>29</sup> Mario Cantilena, *Classiciste malgré soi? Sugli scritti greci di Simone Weil*, in «Aevum Antiquum», nuova serie, xv (2015), pp. 171-190.

<sup>30</sup> Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 37 (cfr. n. 22).

come nota di sottofondo, la sua inguaribile amarezza per la condizione umana. Una traduzione che sia così attenta al valore fonico della poesia omerica, per Weil non era stata ancora elaborata, almeno in francese. Pertanto Simone Weil non usa la traduzione di Paul Mazon (pubblicata nel 1937), ma anzi prende da essa le distanze:

Essa non vale – scrive – quanto quella dell’*Odissea* di Victor Bérard, sebbene sia molto migliore di quelle precedenti. Ma si tratta di una traduzione che non è affatto ritmata e sebbene esatta, non lo è sempre tanto scrupolosamente da rendere l’energia spaventosa del linguaggio di Omero, e la sua semplicità.<sup>31</sup>

Attenzione religiosa al testo, che viene tradotto e commentato in vista di una verità sottesa alla poesia, di natura morale, universalmente umana; isolamento, nel testo greco, di parole che assumono la funzione di concetti-guida di tutta l’interpretazione e – di conseguenza – traduzione mirata ad una selezione di passi, decontestualizzati, paradigmatici del “vero” centro dell’opera: così Simone Weil legge l’*Iliade*, e frammenta dunque il poema omerico in singoli passi e versi, ignorando sia il contesto di questi ultimi, sia i piani narrativi dell’opera e l’intersecarsi in essa di diversi punti di vista. Va così persa una visione d’insieme dell’*Iliade* e della sua costruzione narrativa, a vantaggio di una lettura che procede per singoli episodi intesi con valore allegorico o etico. Il percorso interpretativo della Weil si costruisce perciò solo su alcuni passi, su cui torna e ritorna nel corso degli anni: l’addio di Ettore ed Andromaca, la morte di Ettore, la crudele uccisione di Licaone da parte di Achille, l’incontro di Achille e Priamo per la restituzione del cadavere di Ettore, l’esempio mitico di Niobe trasformata in pietra. Da quest’ultimo episodio trae forse l’immagine della trasformazione dell’essere umano in “cosa”, in “oggetto”, mentre è ancora in vita: ché nel passo iliadico (xxiv, 601-617) non solo l’infelice madre è trasformata in roccia, ma gli uomini «diventano pietra» per volere di Zeus («Les gens étaient devenus des pierres par le vouloir de Zeus», nella versione della Campo: «Le genti erano impie-trite per volere di Zeus», v. 611). Weil commenta: «Mai fu espressa con tanta amarezza la miseria dell’uomo, che lo rende incapace persino di sentire la sua miseria».<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ead., *Lettres à Jean Posternak*, in Ead., *Œuvres*, édition établie sous la direction de F. de Lussy, Paris, Gallimard, 1999, p. 656 (traduzione mia).

<sup>32</sup> Ead., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 19.



L' *Iliade* viene dalla Weil considerata opera di una voce poetica unica e coerente, autrice di un unico "quadro", in cui mai viene messa in evidenza la differenza tra punto di vista del poeta e quello dei suoi personaggi, tra narrazione epica nella lontananza del mito e attualizzazione nella similitudine. I versi sono dunque estrapolati senza che se ne ricostruisca il contesto narrativo. Questo porta, ad esempio, ad iniziare la citazione con la traduzione della formula incipitaria «disse» (ad es. XXIV, 507, Ὡς φάτο) senza che si sia data la parafrasi del discorso che precede, oppure a citare versi che appartengono ad un discorso diretto senza specificare chi sia il personaggio che parli e a chi si rivolga. I personaggi omerici dunque invece che figure di racconto letterario sono assolutizzati a rappresentare condizioni umane: la madre, il figlio, il padre, la figlia, lo schiavo, il padrone. Anche quando i personaggi del racconto mitologico sono designati col nome, Achille, Agamennone, Tersite, Ettore, rappresentano allegorie di condizioni umane. Privi di qualsiasi profondità psicologica sono burattini, cose, schiacciati dalla "forza" e dalla violenza della guerra.

La traduzione, allora, è il primo, indispensabile tassello per lo svilupparsi della riflessione: insomma la traduzione, sottoposta a un lavoro incessante, pensata e ripensata, diventa laboratorio filosofico. Un parallelo della stessa importanza si può forse trovare nella traduzione commentata da Heidegger del primo stasimo dell' *Antigone* di Sofocle.<sup>33</sup> Lo sforzo di tradurre le singole parole del testo greco, talora proprio e solo le singole parole, risulta indispensabile per cercare in quelle parole un senso che il ragionamento afferra per travalicare il testo, perché su quel senso si costruisce un' argomentazione filosofica. Una parola greca, quindi, finisce per significare un concetto, un passo greco acquista un valore simbolico che non ha più nulla a che vedere con il contesto originario e con l' orizzonte storico in cui fu pensato, prodotto, scritto.

Cristina Campo accoglie, nel ri-tradurre i versi omerici citati da Simone Weil, la sua idea di Omero come testo sacro, che si accorda anche, come abbiamo visto, alla sua più generale poetica. Scrive infatti all' amica Margherita Pieracci Harwell:

Questo lavoro [ossia la traduzione dell' *Iliade* o *il poema della forza*] mi dà una grande gioia. Con pazienza e fatica (e molta trepidazione) ho finito l' *Iliade*. La traduzione dei versi è stata un tormento continuo di coscienza, ma ora

---

<sup>33</sup> Cfr. Glenn W. Most, *Heidegger's Greeks*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», x (2002), pp. 83-98 (questo saggio, qui nella versione originale, è stato poi tradotto in altre lingue).

forse c'è una certa unità di ritmo anche in italiano. Avrò bisogno di lei per rivedere tutto sul testo greco. (Curare un libro come questo senza sapere il greco è una vera truffa, che neppure l'amore forse giustifica).<sup>34</sup>

Cristina Campo scrive: «la traduzione dei versi è stata un tormento continuo di coscienza», distinguendola perciò dalla traduzione del saggio. Afferma inoltre di «aver finito l'*Iliade*», lasciando ambiguo il senso della frase: ha compiuto la traduzione del saggio sull'*Iliade*, si intende, ma ha anche portato a termine la lettura del poema omerico. Il bisogno di rivedere le traduzioni sul testo greco indica, ad ogni modo, che intende verificare le traduzioni della Weil. La traduzione dei versi greci risulta non un'attività meccanica, ma un impegnativo esercizio intellettuale e spirituale, poiché tormenta la coscienza: quest'espressione non si deve ad enfasi retorica, ma precisa e definisce cosa significhi tradurre per Cristina Campo. La quale fu, occorre ricordare, molto vicina a Leone Traverso: che, scrive Mario Luzi, «era un poeta che si realizzava nelle traduzioni. La poesia di Traverso era la traduzione». <sup>35</sup> La traduzione, per Traverso come per Campo, non era disgiunta dalla poesia, anzi era essa stessa poesia. Era insomma una forma diltheyana di *Erlebnis*, in cui si realizzava la propria personale aspirazione poetica.<sup>36</sup>

La prima caratteristica della poesia omerica che va preservata, consiste nell'auralità, ossia nell'essere opera composta per l'ascolto: il traduttore non può cioè esimersi dal restituire quel ritmo che appartiene per natura all'esametro greco, ma che la trasposizione in altra lingua può dissolvere. «Ritmo», scrive la Campo, e non “musica” o “versi”, perché non elabora traduzioni poetiche o in rima, ma traduzioni in prosa ritmata, sebbene rispettose dell'equivalenza rigo = verso, come fa anche la Weil, e – aggiungiamo – secondo una tipologia che Rosa Calzecchi Onesti aveva introdotto in Italia, su ispirazione di Cesare Pavese.<sup>37</sup> Nell'affermare di «non sapere il greco», la scrittrice rende omaggio all'amica a cui sta scrivendo, la “Mita” dell'epistolario,

---

<sup>34</sup> Campo, *Lettere a Mita*, cit., p. 173 [novembre-dicembre 1962].

<sup>35</sup> Mario Luzi, *Senza addio*, in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*. Atti del Convegno di Urbino, 1-2 ottobre 1998, a cura di G. De Santi e U. Vogt, Fasano, Schena, 2007, pp. 9-17, a p. 16. Su Traverso traduttore vd. ora Paola Angela Bernardini, *Leone Traverso traduttore e interprete di Pindaro: l'esperienza ermetica ha lasciato il segno*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Cavallini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 47-54.

<sup>36</sup> Cfr. Renato Poggioli, *L'artefice aggiunto*, in *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, a cura di A. Albanese e F. Nasi, Ravenna, Longo Editore, 2015, pp. 215-225.

<sup>37</sup> La prima edizione dell'*Iliade* a cura di Rosa Calzecchi Onesti esce, com'è noto, con la prefazione di Cesare Pavese per Einaudi nel 1950. Su Pavese traduttore di Omero cfr. *La*

grecista di formazione e che collabora con lei alla traduzione degli altri saggi che compongono *La Grecia e le intuizioni precristiane*. Con «sapere il greco» però qui non si intende conoscerne la grammatica e la sintassi, ma più ambiziosamente saper ricreare in altra lingua la poesia: immedesimarsi nella parola poetica altrui, riconoscerla e farne propria la potenza e la musicalità, traduzione che è dunque ricreazione ed evocazione insieme.<sup>38</sup> Ma tale immedesimazione, che è anche autoriflessione, non scattò mai a proposito di Omero, per quel che sappiamo. Perciò i frammenti di traduzione omerica della Campo restano solo quelli mediati dalla traduzione del saggio di Simone Weil, nonostante l' «amore» che la spinge verso quella poesia. Tradurre poesia significa infatti ripercorrere il cammino del poeta che ha creato quella poesia nel tentativo di avvicinarsi alla verità. Si tratta di un percorso ascetico, perché ha come meta la perfezione, e che abbisogna perciò di amore incondizionato. Un percorso che Cristina Campo non esita a percorrere per alcuni poeti moderni, tra cui l'amatissimo William Carlos Williams, ad esempio. È possibile che verso Omero non abbia mai smesso di provare una soggezione, ai limiti con la paura, che ne paralizzava la possibilità di darne una nuova e vera traduzione.

### 3. *Gli esiti della traduzione*

Una tale lettura dell'*Iliade* come testo “sacro”, così come abbiamo cercato di esporla, ha delle conseguenze di cui daremo ora solo due esempi. Simone Weil vede nella “giustizia” omerica il riflesso della giustizia evangelica, ed in questa lettura usa talora i versi iliadici in modo aforistico. Ad esempio il verso: «Ares è equanime e uccide quelli che uccidono»<sup>39</sup> esprime a suo dire a mo' di sentenza una legge universale e cioè: «A forza d'esser cieco, il destino stabilisce una sorta di giustizia, cieca anch'essa, che punisce gli uomini arma-

---

*Nekyia omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*, a cura di E. Cavallini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

<sup>38</sup> Le versioni poetiche della Campo dall'inglese, dal tedesco, dallo spagnolo, dal francese sono raccolte in *La tigre assente*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991. Vd. inoltre la traduzione del dramma storico di Simone Weil *Venezia salva* (Milano, Adelphi, 1987). È noto che la scrittrice collaborò anonimamente per l'antologia *I mistici d'Occidente* di Elémire Zolla.

<sup>39</sup> Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 21. Traduzione della Campo di *Iliade* XVIII, 309: ξυνὸς Ἐννάλιος, καὶ τε κτανέοντα κατέκτα, che ricalca il francese di Weil: «Arès est équitable, et il tue ceux qui tuent».

ti con la pena del taglione»,<sup>40</sup> anticipando in ciò il Vangelo. Ma nel verso greco, però, non di “giustizia del destino” è questione, ma dell’“imparzialità” dimostrata, nel dare sofferenza, dal dio della guerra, dio “comune” (ξυνός) perché non fa distinzioni: un’espressione divenuta poi proverbiale,<sup>41</sup> ma che nell’*Iliade*, pronunciata da Ettore, testimonia invece uno sciocco ed arrogante ottimismo, poiché rivolta dall’eroe troiano a descrivere l’esito di un suo eventuale scontro con Achille, nel quale crede di poter avere dalla sua parte Ares che «uccide chi sta per uccidere». <sup>42</sup> Il verso omerico dunque, ben lungi da mostrare un’atavica “legge del taglione”, è tragicamente ironico, poiché Ettore morirà invece proprio in duello con Achille, la sua presunzione sarà frustrata, sarà lui stesso, che sta per uccidere, a finire ucciso. Né l’Ares dell’*Iliade* può essere inteso come allegoria del “destino”, e non certo così come intende questo termine Simone Weil.

Il tema sociale emerge in filigrana nell’*Iliade o il poema della forza*: i versi di Omero restituiscono una condizione perenne e dunque attuale dell’uomo, reificato nel momento in cui la sua vita dipende da un altro uomo. In questa lucida visione del potere della forza, echeggiano i fatti contemporanei alla Weil: la guerra che infuriava, la persecuzione degli ebrei e la loro riduzione a nuda vita nei campi di sterminio. Questi accadimenti entrano anche nella traduzione e del resto l’*Iliade* è intesa come «il più puro degli specchi» della condizione umana, e non come un «documento». <sup>43</sup> Vediamo ad esempio il primo dei passi che la Weil adduce a dimostrazione della sua tesi, ossia di come la forza, protagonista del poema, renda l’uomo una cosa: quando è esercitata fino in fondo, fa dell’uomo una cosa nel senso più letterale, ossia un cadavere. «È un quadro che l’*Iliade* non si stanca di presentarci», <sup>44</sup> scrive la Weil e adduce i versi di *Iliade*, xi, 159-162.

[...] ... ἴπποι  
κείν’ ὄχεα κροτάλιζον ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας (160)  
ἦνιόχους ποθέοντες ἀμύμονας· οἱ δ’ ἐπὶ γαίῃ  
κείατο, γύπεσσιν πολὺ φίλτεροι ἢ ἀλόχοισιν.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cfr. Arist. *Rhet.* II, 1, 11; Archiloco fr. 110 West.

<sup>42</sup> Per κτανέοντα come futuro, su suggerimento di Chantraine, cfr. Mark W. Edwards, *The Iliad: A commentary. V: Books 17-20*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 182.

<sup>43</sup> Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 11: «Chi aveva sognato che la forza, grazie al progresso, appartenesse ormai al passato, ha voluto vedere in questo poema un documento; chi sa discernere la forza, oggi come un tempo, al centro di ogni storia umana, vi trova il più bello, il più puro degli specchi».

<sup>44</sup> *Ibidem*.

La traduzione di Weil è:

[...] les chevaux  
faisaient résonner les chars vides par les chemins de la guerre,  
en deuil de leurs conducteurs sans reproche. Eux sur terre  
gisaient, aux vautours beaucoup plus chers qu'à leurs épouses.

Nella versione di Cristina Campo:

[...] i cavalli  
scotevano i vuoti carri sulle vie della guerra,  
in lutto dei loro aurighi senza macchia. Essi per terra  
giacevano, agli avvoltoi più cari assai che alle spose.

Campo modifica la traduzione di Weil, perché dà al verbo κροτάλιζον il significato di "scuotere" e non di "risuonare", che pure etimologicamente può avere (il verbo è collegato a κρόταλον): l'immagine così si concentra su quel «vuoti», detto dei carri, aggettivo che nella versione italiana, al contrario che in francese, viene anteposto al sostantivo «carri», rispettando l'ordine delle parole greche. Rimasti senza aurighi, i carri, più leggeri perché vuoti, vengono scossi dai cavalli come crotali. Le «vie della guerra» («chemins de la guerre») generalizza un'espressione formulare omerica, che sembra piuttosto indicare gli spazi intermedi, i varchi, tra i due eserciti, dove i carri, senza guida, sono spinti dai cavalli sbandati. Ma il linguaggio è evidentemente contemporaneo alle due traduttrici: "carro" (*char*) si dice anche dei treni (si pensi al *Carro vuoto* di Clemente Rebora), e l'immagine ha forza evocativa se riferito ai treni dei deportati, o ai treni che hanno portato i soldati al fronte. Così ai cavalli viene attribuito un dolore tutto umano, l'essere in lutto, certo più forte del "rimpianto" che lega gli animali ai loro aurighi contenuto nel verbo greco ποθέοντες. L'epiteto omerico e formulare ἀμύμονας viene caricato di un significato morale («sans reproche», 'senza macchia') che in Omero non ha. I soldati morti sono come "cose" abbandonate a terra (anche questa un'allusione concreta ai morti in campo di battaglia e ai militi ignoti della Grande guerra) e l'ultimo verso, che esprime piuttosto un'ironia feroce e disillusa, specie se confrontata con un altro passo omerico in cui ricorre ancora, nello stesso libro XI (v. 395), diventa nella traduzione un'amplificazione patetica. La Weil prende assai sul serio l'espressione omerica «più cari agli avvoltoi che alle spose», che privata di sarcasmo finisce col significare quel che in Omero non significa: cioè che l'amore degli avvoltoi per i cadaveri è più intenso di quello della sposa per il marito. L'immagine evoca persino un'idea antropofagica dell'amore, che torna in una notazione dei *Quaderni* a

commento dello stesso verso: «Così è l'amore umano. Si ama solo ciò che si può mangiare. Quando qualcosa cessa di essere commestibile, non lo si ama più e lo si lascia a chiunque può a sua volta trovarvi un alimento». <sup>45</sup> Una notazione che comunque Cristina Campo ammetteva di non capire. <sup>46</sup>

#### 4. *Perché tradurre i Greci*

Vi è però un aspetto, non secondario, in cui, a proposito della lettura e della traduzione di un testo "classico", Cristina Campo si separa da Simone Weil. Per la pensatrice francese la traduzione ha anche scopo didattico: perché nasce, oltre che per le lezioni che la Weil tenne agli operai di Saint-Quentin, anche per far conoscere l'*Iliade* ad un amico e corrispondente, Jean Posternak, che non sapeva il greco. Una condizione che ispira alla filosofa «pitié», perché rende impossibile all'amico «d'aborder directement une si belle chose». <sup>47</sup> La traduzione è invece per Cristina Campo attività individuale, la maniera privilegiata di far proprio un autore, di congiungersi spiritualmente a lui, di penetrare nella perfezione delle parole e nel loro incantesimo, dunque nella bellezza della poesia. A rigore, solo un poeta può tradurre un poeta. Solo un poeta che aspiri alla perfezione (come lei stessa) può tradurre un poeta "perfetto"; la traduzione non ha scopo comunicativo, non serve per far avvicinare alla poesia chi non conosce la lingua originale: ma diventa cammino esclusivamente soggettivo verso la perfezione, verso la bellezza: è – in termini un po' semplificanti – un esercizio spirituale. Questo esercizio non ha scopo estetico, ma sommamente etico, perché insegna a resistere all'orrore della storia, dato che la poesia perfetta aiuta a salvarsi da tale orrore. Leggere Omero ha in fin dei conti lo stesso scopo ed effetto che leggere i libri di Giobbe e Geremia.

Per Simone Weil, invece, la traduzione è anche una forma di comunicazione e di insegnamento, riservata a tutti gli esseri umani che dovrebbero conoscere i «bellissimi poemi» dei Greci, poemi che «ancora oggi ci toccano da vicino»: e non devono perciò essere letti «soltanto dalle persone che si specializzano nel loro studio». <sup>48</sup> La traduzione, si tramuta per Weil anche in una forma di comprensione e di pietà per l'umanità intera, una maniera,

---

<sup>45</sup> Ead., *Quaderni*. IV, cit., p. 223.

<sup>46</sup> Campo, *Lettere a Mita*, cit., p. 120.

<sup>47</sup> Weil, *Œuvres*, cit., p. 648.

<sup>48</sup> Ead., *La rivelazione greca*, cit., p. 13.

insomma, per amare gli altri. Non che la Campo escludesse l'amore per gli altri dal suo orizzonte esistenziale, ma esso era una forma d'amore per Dio, che andava perseguito praticando la via dell'asceti individuale ed esaltandone la sofferenza, non semplificando le cose. La perfezione è infatti la «suprema aristocrazia».<sup>49</sup> Non meraviglia, perciò, che Cristina Campo si separi bruscamente da Simone Weil a proposito dei brevi scritti sulla tragedia greca (l'*Elettra* in particolare), che le furono inviati dalla madre della filosofa, nella quale la Weil compendia il testo originale per gli operai a cui insegnava: infatti un tale «adattamento», «volate via le ali sublimi dei versi»,<sup>50</sup> scrive la Campo, diventa un racconto come un altro, una storia di dolore, sì, ma neanche tanto bella, come nel finale dell'*Elettra*, che sminuisce soprattutto la poesia greca: la quale, invece, ripetiamo ancora, esige il rispetto che si ha per un testo sacro. Non si ha diritto, scrive la Campo ancora all'amica Mita, di privare nessuno, nemmeno gli operai, di questa forma di meditazione e di esercizio, cercando di render facile il pericoloso e doloroso avvicinarsi alla poesia (un processo che costituisce il cuore del saggio *Gli imperdonabili*). I versi omerici (ma in generale i versi di poesia perfetta) hanno qualcosa di "sacerdotale", sono cioè espressi in «un linguaggio che la potenza numinosa impone d'autorità».<sup>51</sup> La traduzione parola per parola è dunque, un «Carmelo»,<sup>52</sup> un percorso di fede, un esercizio mistico, una specie di preghiera. Il tentativo

---

<sup>49</sup> Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 76.

<sup>50</sup> Ead., *Lettere a Mita*, cit., p. 180 [dopo il 29 aprile 1963]: «Madame Weil [...] mi ha mandato un testo (semi-inedito) di Simone sull'*Elettra*. Fu scritto per gli operai, come quello sull'*Antigone*; ma questa destinazione (che non bisognerebbe mai osservare, perché l'operaio dotato capisce anche il Paradiso di Dante o suda per capirlo – ed è questo, solo questo, a innalzarlo – e l'operaio indifferente ride di *Antigone* e di *Elettra* anche – e soprattutto se – gli sono "spiegate facilmente". Anzi, se gli sono spiegate riderà, mentre lo tratterrà il rispetto se ode un linguaggio sacerdotale, un linguaggio che la potenza numinosa impone d'autorità) – questa destinazione, dicevo, infirma il testo. Simone leggeva l'*Elettra* come un testo simbolico, nel quale Oreste è figura di Cristo, *Elettra* di anima in catene ecc. Ma poiché questo all'operaio non si può spiegare, questa *Elettra* "raccontata" non ha più nessun senso, è una storia di dolore, sì, ma non troppo bella (dato il finale) e, volate via le ali sublimi dei versi, che ne rimane? Se avessi avuto bisogno di una prova che la cultura, il pensiero, la Poesia sono un Carmelo da salire (magari senza saperlo), me l'avrebbe dato questo "adattamento" di *Elettra* per gli operai; ai quali non si ha diritto di sottrarre la "via a spirale" di Hofmannsthal. È poi stranissimo che a Simone non sia balenata la sola cosa da dire agli operai ("e chi ha da intendere intenda"): *Elettra* è la legge di necessità, che nessun patimento, nessun eroismo può riscattare; *Antigone* sola è la Grazia, *Antigone* sola rompe la catena (e la catena è un'idea abbastanza plastica per uno che lavora sulle catene di montaggio)».

<sup>51</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

<sup>52</sup> *Ibidem*.

di ridurre le tragedie greche a puro racconto, per scopi divulgativi, trova l'opposizione netta della Campo, che non vorrà proporre per la pubblicazione gli inediti sull'*Antigone* e sull'*Elektra*. E forse anche per questo motivo dal 1965 in poi il nome di Simone Weil finisce per eclissarsi nelle lettere e negli scritti di Cristina Campo.