

2.4 Analisi del canzoniere *Passo d'addio*

Passo d'addio è un esile e cristallino «libriccino»¹ - così lo definisce la stessa autrice nella lettera a Mita del 27 agosto 1956 - pubblicato dapprima in tiratura limitata nel dicembre 1956 da Vanni Scheiwiller (ora in *La Tigre Assenza*, raccolta del 1991). La *plaquette* segna l'esordio poetico della trentatreenne Cristina Campo, fino ad allora conosciuta come traduttrice di versi altrui (Hofmannsthal, Mörike, Mansfield, Weil), per scritti apparsi su note testate quali «Paragone», «L'Approdo», «La Chimera», «Stagione» e per aver fondato nel 1951 con Piero e Gianfranco Draghi la rubrica «Posta letteraria» sul «Corriere dell'Adda».

Il volumetto pareva destinato a pochi eletti, in particolare all'amica Margherita Pieracci Harwell, cui Cristina fece dono, per il Natale del 1954 del Quadernetto, contenente cinque delle undici poesie di *Passo d'addio*, unica redazione manoscritta. La silloge campiana aveva poi ben poco da condividere con il clima letterario in cui comparve, caratterizzato dalla volontà di rottura con la tradizione lirica, fra declinante neorealismo e prime avvisaglie della neoavanguardia. La raccolta si struttura infatti come un libro di poesia, i cui temi dominanti sono l'amore e l'addio: la conclusione di un legame sentimentale con un imprecisato "tu" e l'avvio di un nuovo percorso amoroso che va al di là dell'umano. Il titolo non è casuale dato che il passo d'addio è l'ultimo passo di danza che l'allieva disegna prima di lasciare l'accademia: immagine quindi dell'ultimo canto con cui congedarsi da una stagione di vita terminata prima di iniziarne una nuova. Pietro Gibellini afferma che

gli undici testi arrivati al battesimo della stampa formano un canzoniere, sia pure a struttura debole, anzi delicata, discreta. La volontà di costruire un organismo percorso da nervature di senso, e di armonia, è palese anche nel progressivo processo di distillazione cui è sottoposta la raccolta poetica, da cui Cristina non esita a escludere sei componimenti del già esile Quadernetto².

In esergo sono posti alcuni versi di Eliot (*Four quartets*, *Little gidding*, II, vv.65-66)

For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice

che indicano il percorso compiuto dall'io lirico tra continue riprese e ciclici ritorni, confermato dal fatto che l'edizione Scheiwiller si chiudeva con due traduzioni da Eliot, a incorniciare le liriche nel segno del poeta inglese dando coesione all'intera raccolta.

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 32

² PIETRO GIBELLINI, *La poesia di Cristina Campo: un «Passo d'addio»*, in *Cristina Campo*, a cura di Enzo Bianchi e Pietro Gibellini, in «Humanitas», 3, 2001, p. 334

Le poesie, senza titolo, sono organizzate senza rispettare l'ordine cronologico di stesura: la lirica d'apertura risale al 1945, agli esordi poetici cioè, la VII è del Natale 1954, II e III sono dell'ottobre

dello stesso anno, le altre (IV, V, VI, VIII, IX, X, XI) sono da ritenersi composte tra il 1954 e il 1955.

- I Si ripiegano i bianchi abiti estivi
- II Moriremo lontani
- III Ora che capovolta è la clessidra
- IV È rimasta laggiù, calda la vita
- V A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi
- VI Ora non resta che vegliare sola
- VII La neve era sospesa tra la notte e le strade
- VIII Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto
- IX Amore, oggi il tuo nome
- X Ora rinvoglio bianche tutte le mie lettere
- XI Devota come ramo

Tale assetto conferisce continuità al discorso unendo, in virtù della posizione che occupano, i singoli microtesti in un macrotesto il cui asse portante è – nota Gibellini - «la misura temporale dell'anno, percepito come eterno ritorno nella pienezza dei dodici mesi, a cui le undici composizioni sembrano volutamente approssimarsi per difetto»³.

Il percorso campiano è marcato dagli indicatori spazio-temporali e dai deittici, oggetto di un dettagliato studio da parte di Nicola di Nino⁴. Su 103 forme verbali 59 (57%) sono tempi commentativi e solo 11 (11%) narrativi con l'intento di creare un alto livello di attenzione nel lettore, coinvolto così nel medesimo itinerario dell'autrice, che apparentemente è un cammino personale ma in realtà si rivolge a chiunque voglia intraprenderlo. Inoltre tra i tempi commentativi domina, con 40 occorrenze su 59 (68%), il presente, il tempo del discorso, a sottolineare lo sforzo allocutorio. Notevoli ai fini della coerenza macrotestuale anche gli avverbi: *là* (III, VIII), *laggiù* (IV), *dove* e *là dove* (VIII) indicano un luogo distante sia da chi parla che da chi ascolta. La collocazione nel presente, oltre che dai tempi verbali, è ribadita anche dagli avverbi, in particolare *già*, che indica il manifestarsi nel presente di un evento presagito, e *ormai*, che, quasi sinonimo di *già* con valore conclusivo, constata l'abbandono dell'amato: «l'amara bacca *già* stilla il sapore/ dei sorridenti addii» (I), «*già* mi sorge alle spalle, con gli uccelli [...] *già* prossimi, *già* nostri, *già* lontani» (III), «con me, *già* trapassato in altro

³ *IBIDEM*

⁴ NICOLA DI NINO, *Il "Libro di poesia" di Cristina Campo*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, pp. 211-226
«viso» (IV), «tanto scavata è ormai la deserta misura» (V). Altro avverbio che riconduce al presente, momento cruciale di un mutamento decisivo, di un capovolgimento esistenziale, è *ora*, sempre in posizione forte, a inizio di lirica o di verso. Per la prima volta compare nel III componimento a indicare un'inversione («*Ora* che capovolta è la clessidra») poi torna altre cinque volte nella seconda metà della raccolta: «*Ora* non resta che vegliare sola» (VI), «*Ora* tutta la vita è nel mio sguardo»

(VII), «*Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto*» (VIII), «*Ora è sparsa l'acqua della vita*» (IX), «*Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*» (X). Si crea così un lungo *fil rouge* incipitario che cuce i primi e gli ultimi testi intensificando la percezione del salvifico *itinerarium mentis ad Deum*, marcato anche dalla sequenza dei luoghi geografici: Bellosguardo (III), Colono (VI), Bassora (VI), Samarcanda (VIII), Damasco (X). La Campo compie il suo percorso culturale, spirituale e fantastico, partendo dall'amatissima Toscana, passando poi nell'Attica, scendendo in Medio Oriente (anche in X parla di «O Medio Oriente disteso dalla sua voce») e risalendo in Asia Centrale, a Samarcanda per ridiscendere in Siria, a Damasco. Il VI componimento è in tal senso il più rilevante poiché i luoghi menzionati indicano il passaggio dalla Grecia del mito alla Mesopotamia delle fiabe.

A connettere tra loro i microtesti concorrono inoltre tre macro-sequenze: l'abbandono del "tu" amante, il conseguente approdo alla solitudine con l'avvicinamento a un "tu altro" e il contrasto luce-buio: «Sarà molto/ se poserò la guancia nel *tu* palmo/ a Capodanno» (II), «Ora non resta che *vegliare sola*» (VI), «*Torno sola [...] Torno a te*» (IV), «In un suono soave/ di campane diletto *sei venuto [...]* stella su *te*, sul mondo che il *tu* passo richiude», «Ora tu passi lontano [...] tu, senza più fanciulla che disperda le voci [...] Poiché dove *tu* passi è Samarcanda [...] e *attento*: fra pietra e pietra corre un filo di sangue/ là dove giunge il *tu* piede» (VIII), «Amore, oggi il *tu* nome al mio labbro è sfuggito [...] *ti* riconoscerò dall'immortale/ silenzio» (IX). Alla fine la poetessa acquisisce consapevolezza della propria misura interiore, come testimonia il ricorrere del possessivo di prima persona nell'ultimo componimento («ti insegnerò, *mia* anima,/ questo passo d'addio») e in X in forma di poliptoto («Ora rivoglio bianche tutte le *mie* lettere,/ inaudito il *mio* nome, la *mia* grazia rinchiusa/ ch'io *mi* distenda sul quadrante dei giorni [...] E la *mia* valle rosata degli uliveti/ e la città intricata dei *miei* amori [...] il *mio* palmo segnato da tutte le *mie* morti [...] voglio destarmi sulla via di Damasco»). La Campo aspira alla scoperta solitaria della propria identità in un percorso dal "tu" all'"io" per poi potersi rivolgere a Dio in un mistico silenzio. La terza macro-sequenza è il percorso luce-buio: «Trema l'ultimo canto nelle altane/ dove *sole* era l'*ombra* ed *ombra* il *sole*» (I), «che l'avvenire, questo *caldo sole*, / già mi sorge alle spalle [...] del mio domani giovane del *sole*» (III), «e *luna*/ del lungo inverno» (IV), «oscura *notte*» (V), «Non resta che protendere la mano/ tutta quanta la *notte*» (VI), «La neve era sospesa tra la *notte* e le strade [...] O tenera *tempesta/ notturna*» (VII), «le *notte* piovose» (VIII), «ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,/ riconduca la vita a *mezzanotte*» (X). Nell'ultimo testo il compimento della *visio* coincide con la fine della notte di cui si spera un rapido ritorno. Rilevante è anche il passaggio dalla meridiana (I) che segna il tempo con il sole alla clessidra (III), strumento da interno.

Oltre che a livello tematico anche sul piano metrico si realizza un compatto equilibrio strutturale. La prima lirica è la più fedele alla tradizione, infatti, si articola in tre strofe di tre versi, due endecasillabi

chiusi da un settenario. Nel secondo componimento domina l'endecasillabo con le eccezioni di tre settenari (vv.5, 9, 13) mentre la chiusura è formata da un novenario. Nel terso testo compaiono versi composti (un doppio settenario al v. 8 e un settenario unito a un quinario al verso successivo), prevalgono comunque gli endecasillabi ad eccezione di un novenario (v.4) e di due settenari (vv.7, 11). Particolare attenzione merita il componimento seguente dove la prima strofa richiama la strofa saffica, resa dagli autori italiani con tre endecasillabi chiusi da un quinario o da un settenario, come in questo caso; la strofa successiva allude anch'essa al metro greco, formata da tre endecasillabi chiusi da un novenario; la terza è invece aperta da un settenario e chiusa da due endecasillabi con parola-rima viso, assonanza interna (*vino* v.11) e rima interna (*trapassato: consumato* vv. 10-11). Notevole è il successivo verso a scalino: un endecasillabo franto con spazio bianco avente valore tematico in quanto tende a configurare visivamente la condizione di solitudine, momento fondamentale per compiere il percorso ascetico. Punto di svolta della raccolta è il sesto componimento la cui impalcatura metrica dà al lettore il segnale che una nuova via comincia ad essere percorsa: la Campo approda all'endecasillabo sciolto: su 14 versi 12 sono endecasillabi sciolti, il quinto è un doppio settenario, il quattordicesimo è un ottonario, non vi sono inoltre rime, tranne una, *ventilato: acquattato* (vv.12-13), ma solo tenui consonanze (*Colono* v.2 - *bambina* v.4) e assonanze (*sola* v.1 - *Bassora* v.5). La rima, presente in generale sporadicamente nella raccolta, non ha ruolo strutturante ma semantico, collegando termini-chiave: *passi:sassi* (II), *dolore:amore:cuore* (III), *vita:infinita* (IV), *oblio:addio* (XI) L'endecasillabo sciolto è il punto d'arrivo dell'itinerario avviato nelle prime cinque liriche, dove ancora vi erano tracce di forme tradizionali. Il sesto componimento segna il passaggio verso un numero ridotto di rime, infatti nei componimenti VII, VIII e IX sono del tutto assenti, ulteriore spia del rifiuto di un espediente avvertito come troppo vincolante. Piano tematico e andamento metrico-retorico vanno di pari passo nella liberazione progressiva dalle forme esteriori: la stessa Campo ribadisce l'importanza della coincidenza delle due sfere quando afferma che «nella poesia, come nel rapporto tra le persone, tutto muore non appena affiori la tecnica»⁵.

Alla luce di quanto messo in rilievo, *Passo d'addio* si configura senz'altro come un canzoniere, un sistema chiuso in cui ogni elemento è in relazione con un altro, ogni microstruttura si connette all'altra e alla macrostruttura: vi è una forte coesione interna fondata sulle ricorrenze tematiche e formali. La Campo è allora da annoverare tra i cultori della tradizione o gli adepti dell'innovazione? La Centovalli insiste sui legami con la tradizione:

Remota, lontana, integrale, la poesia di Cristina Campo fluisce subito con il ritmo e la misura del classico, rifugge dall'essere contemporanea, appartiene al regno magico senza età delle fiabe, dei miti, delle parabole evangeliche⁶.

Scarsella propende invece per collocare la nostra autrice nel filone del modernismo:

In quanto caso letterario Cristina Campo ripropone con urgenza la questione del modernismo in Italia [...] Con la polemica sul verso libero [...] l'evoluzione del modernismo italiano assume un rapporto di liquidazione con le forme chiuse di versificazione⁷.

Quello della Campo è un linguaggio poetico che oscilla tra un personalissimo recupero della tradizione e un graduale abbandono di essa a favore di forme più libere. Il percorso della nostra autrice è intimo e difficilmente condivisibile dal vasto pubblico, come l'appartata Cristina ben sapeva quando scriveva a Mita il 16 giugno 1971:

il mondo d'oggi ha un fiuto infallibile nel tentar di schiacciare ciò che è più inimitabile, inesplicabile, irripetibile. E questo avviene anche nei migliori⁸.

⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 149

⁶ BENEDETTA CENTOVALLI, *Scrivere meno*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 37

⁷ ALESSANDRO SCARSELLA, *Cristina Campo scrittrice europea*, in AA. VV., *Per Cristina Campo*, cit., p. 41

⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 248

3.5. Analisi delle Poesie di *La Tigre Assenza*

La Tigre Assenza (Milano, Adelphi, 1991) è il volume che comprende le poesie e le traduzioni poetiche campiane da Hölderlin, Morike, Dickinson, Rossetti, Eliot, Lawrence, Weil, Hofmannsthal, Murena, Williams, Herbert, Crashaw, Vaughan, San Juan de la Cruz, Barnes, Donne, Erem Siro, Wilson e Pound.

Prenderò qui in esame la prima sezione, dedicata alle poesie, a sua volta suddivisa in tre parti – *Passo d'addio*, *Quadernetto* e *Poesie sparse* - e ne proporrò un'analisi tematica.

A proposito di *Passo d'addio*, come già detto, centrali sono l'amore e l'addio, cui si allude sin dal titolo: il passo d'addio è infatti l'ultimo passo di danza che l'allieva compie prima di lasciare l'accademia. La raccolta, comprendente undici componimenti, ospita in esergo i seguenti versi di T.S. Eliot (*Four quartets*, *Little gidding*, II, vv.65-66):

For last year's words to last year's language
And next year's words await another voice¹

che suggeriscono il percorso compiuto dall'io lirico che conclude un legame sentimentale con un imprecisato "tu" e intraprende un nuovo percorso amoroso al di là dell'umano.

Non casuale è l'ambientazione temporale nella stagione autunnale, in particolare, nel mese di ottobre, che compare già nel primo testo («dolce Ottobre» v.3) e che ritorna nel terzo componimento («brillava Ottobre antico» v.10). Anche nel *Quadernetto*, nella poesia *Canzoncina interrotta*, ritorneranno tali riferimenti («di primo Ottobre» v.1 e «di quel volo – l'autunno» v.18).

Si tratta di una progressione: l'io lirico compie un graduale percorso di distacco da un legame sentimentale. Ottobre è infatti, dapprima, definito "dolce", poi, nel terzo testo, è già "antico" e brilla perché si tratta di un addio sorridente, come è detto nell'ultima terzina della prima poesia:

E mentre indugia tiepida la rosa
l'amara bacca già stilla il sapore
dei sorridenti addii.²

Il primo componimento si apre con un gesto - il ripiegare i bianchi abiti estivi - che porta con sé ancora tracce dell'estate, ma già dal secondo verso discende ottobre, e nel quarto verso l'idea

¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 19

² *IBIDEM*

della fine di un qualcosa è espressa dall'aggettivo "ultimo": «Trema l'ultimo canto delle altane».

Interessante è l'immagine della rosa tiepida compresente (“mentre”) alla bacca amara: indica una lacerazione interiore, o almeno una tenue nostalgia, che caratterizza ogni fine e in tal caso si tratta della fine di un legame che riesce ancora a far sorridere, nonostante l'amarrezza della bacca.

Dopo essere arrivato progressivamente a un addio, nel secondo componimento, l'io lirico si prende una pausa da sé. *Moriremo lontani*, come già spiegato, ha infatti una genesi particolare, come la stessa poetessa scrive in alcune lettere a Margherita Dalmati: in visita ai Musei Vaticani, la Campo vede nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani, immagine dell'amore, e sopra legge il cartello “Non erano uniti da alcun vincolo matrimoniale”; un anno dopo Cristina ritorna col padre nella medesima sala ma i due corpi sono stati separati in due teche e così anche il cuore della poetessa si divide con loro e scrive una poesia per tenerli uniti per sempre. *Moriremo lontani* non è quindi inerente all'*iter* dell'io lirico, ma, posto in seconda posizione, fa ipotizzare al lettore che si tratti di un addio definitivo, di una separazione almeno corporea e terrestre:

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 [...]

O signore, o 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».³

La possibilità di un ricongiungimento è delineata solo in una dimensione altra, eterna, in un al di là dell'anima “tra mille inverni”.

Nel terzo testo la svolta: la clessidra si capovolge e si prospetta un “nuovo amore”. Si tratta di un componimento che mima, forse, questo capovolgersi della clessidra: due strofe, di otto versi

³ *Ivi*, p. 20

la prima e di sette la seconda. Il secondo verso («che l'avvenire, questo caldo sole») riecheggia nell'ultimo («del mio domani giovane, del sole»). Gli uccelli del terzo verso ritornano forse negli aquiloni e nelle “aeree bare” dei versi dodici e quattordici. L'immagine della prima strofa del posare la gola “su verdi ghigliottine di cancelli” si potrebbe ritrovare anche nella seconda strofa nell'affilare il cuore “al taglio di impensabili aquiloni”. Ancora il ritornare “senza dolore” a Bellosguardo (vv.4-5) potrebbe trovare un parallelo nel “muta” (v.11), come le mani che vibrano “denudate di fiori” (v.8) forse potrebbero continuare nella *climax* parentetica in anafora «(già prossimi, già nostri, già lontani)» (v.13) e forse anche l’“eterno rosa” (v.7) risuona nel “tumuli nevosi” (v.14).

Ora che capovolta è la clessidra,
che l'avvenire, questo caldo sole,
già mi sorge alle spalle, con gli uccelli
ritornerò senza dolore
a Bellosguardo: là posai la gola
su verdi ghigliottine di cancelli
e di un eterno rosa
vibravano le mani, denudate di fiori.

Oscillante tra il fuoco degli uliveti,
brillava Ottobre antico, nuovo amore.
Muta, affilavo il cuore
al taglio di impensabili aquiloni
(già prossimi, già nostri, già lontani):
aeree bare, tumuli nevosi
del mio domani giovane, del sole.⁴

Si tratta di una svolta sì, ma non ancora avvenuta totalmente: è a partire dal testo successivo che l'abbraccio tra l'io lirico e il “tu” si spezza definitivamente. Non a caso le mani ricorrono finora in tutti in testi: nel primo, nel gesto di ripiegare gli abiti; nel *Moriremo lontani*, nell'appoggiare la guancia nel palmo della mano dell'amato a Capodanno; nel terzo nell'immagine delle mani denudate di fiori e vibranti di un eterno rosa e qui nel bellissimo verso «mani vive, cercandomi...». L'io si stacca dal “tu” e osserva cosa ha lasciato e verso dove è diretto.

È rimasta laggiù, calda, la vita,
l'aria colore dei miei occhi, il tempo
che bruciavano in fondo ad ogni vento
mani vive, cercandomi...

⁴ *Ivi*, p. 22

Rimasta è la carezza che non trovo
più se non tra due sonni, l'infinita
mia sapienza in frantumi. E tu, parola
che tramutavi il sangue in lacrime.

Nemmeno porto un viso
con me, già trapassato in altro viso
come spera nel vino e consumato
negli accesi silenzi...

Torno sola
tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo
roseo sugli orci colmi d'acqua e luna
del lungo inverno. Torno a te che geli

nella mia lieve tunica di fuoco.⁵

Un moto circolare e un andirivieni caratterizzano questo testo che oscilla tra il distacco («È rimasta laggiù, calda, la vita») e il ritorno («Torno sola/ tra due sonni laggiù»). L'io è in bilico “tra due sonni”, in una condizione di trapasso dal calore della vita al calore della sola lieve tunica “di fuoco”. Il passaggio, il mutamento, è, a mio avviso, la chiave di lettura del testo: nella seconda quartina troviamo infatti il sangue che si tramuta in lacrime e nella terza un viso che trapassa in altro viso, nell'ultima strofa rilevanti sono poi, in tale direzione, l'acqua, la luna e il gelo: tipici elementi associati a una metamorfosi.

L'io attraversa ora il lungo inverno, è solo nell'«oscura notte», nel «deserto», come emerge dal quinto e dal sesto componimento:

Ora non resta che vegliare sola
col salmista, coi vecchi di Colono;
il mento in mano alla tavola nuda
vegliare sola: come da bambina
col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano
tutta quanta la notte [...]⁶

Ancora una volta la mano: una mano rivolta verso di sé che sorregge il mento durante una veglia

⁵ *IBIDEM*

⁶ *Ivi*, p. 24

solitaria attorno a una tavolta nuda, una mano non più abbracciata a un “tu”, piena della guancia amata, ma una mano vuota, protesa nell’attesa con un gesto sospeso. E la sospensione caratterizza il testo successivo:

La neve era sospesa tra la notte e le strade
come il destino tra la mano e il fiore.⁷

Passo d’addio si configura, anche a livello tematico, come un canzoniere, i componimenti sono infatti inanellati tra di loro - tappe di un cammino dell’io che si accinge a compiere il suo passo d’addio. Numerose le connessioni intertestuali. La mano, come già detto, è presente, in modo esplicito o alluso, in otto testi su undici: il gesto di ripiegare i bianchi abiti estivi, il palmo della mano dove l’amato poggia la guancia, le mani vibranti di eterno rosa e denudate di fiori, le mani vive protese in ricerca, la mano e il fiore tra cui è sospeso il destino, e ancora, nel penultimo testo, il palmo della mano segnato da tutte le morti. La raccolta è poi scandita dall’elemento della neve e dal bianco: si apre infatti con i “bianchi abiti estivi” e si chiude con l’immagine del ramo «curvato da molte nevi» e della «bianca maglia d’ortiche», passando per i «tumuli nevosi» e per la neve «sospesa tra la notte e le strade». Al bianco si contrappone il rosso del sangue dei componimenti centrali, dal quarto all’ottavo, («E tu, parola/ che tramutavi il sangue in lacrime», «non sia mai detto che zampilli per me/ sangue di vitello grasso», la «ferita» da cui possiamo immaginare sia sgorgato del sangue e il «filo di sangue» tra le pietre dove giunge il piede) e con la neve fa contrasto il fuoco: il «caldo sole», il calore della vita, la «lieve tunica di fuoco», il «dedalo di falò», la lava e, in chiusura, ancora il «falò/ per colline d’oblio». Quella di *Passo d’addio* è una poesia materica, fatta di sangue e lacrime, di acqua e miele, di pioggia e neve, di rose, uliveti, bacche e ortiche e di strade e scale. Questi ultimi elementi connettono i componimenti della seconda parte del canzoniere, dove troviamo il «dedalo di falò» e le «croci del labirinto», le strade dove è sospesa la neve, le scale vecchie e «l’ultimo gradino» dove il piede inciampa.

Amore, oggi il tuo nome
al mio labbro è sfuggito
come al piede l’ultimo gradino...

Ora è sparsa l’acqua della vita
e tutta la lunga scala
è da ricominciare.

⁷ Ivi, p. 25

T'ho barattato, amore, con parole.

Buio miele che odori
dentro i diafani vasi
sotto mille e seicento anni di lava –

ti riconoscerò dall'immortale
silenzio.⁸

La poesia di *Passo d'addio* è arida, brulla, nuda, scavata, acutissima come le “lamine”, pungente come le ortiche per indicare il travaglio dell'io, che oscilla tra il “laggiù” e l'“ora”, prima di compiere il passo d'addio.

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

su acutissime lamine
in bianca maglia d'ortiche,
t'insegnerà, mia anima,
questo passo d'addio...⁹

Seguono ora le sei poesie del *Quadernetto*, non incluse in *Passo d'addio*: un componimento per il Capodanno del 1953-1954, un *Biglietto di Natale a M.L.S.*, cioè a Maria Luisa Spaziani, in occasione della festa di Ognissanti del 1954, una poesia dedicata a Roberto Bazlen, *Il maestro d'arco*, una poesia sulla cattedrale di Chartres, descritta in modo sinistro e goticeggiante:

[...] Chartres senza campane,
senza fanciulle in giubilo sotto i tigli
(allora io volevo, di pura gioia, morire)
Chartres incatenata di corvi e di tramontane
Come una rupe nel mare,
un solo raggio crudele a colpire
la guancia in lacime di un tuo pastore –
piovuto è tempo e sangue su di te, cattedrale [...] ¹⁰

Troviamo poi una quartina scritta il primo giorno di primavera del 1952 dal sapore dickinsoniano:

Medita l'acqua, dubita fra i vetri...
Ma s'è smarrita in mezzo agli scaffali

⁸ *Ivi*, p. 27

⁹ *Ivi*, p. 29

¹⁰ *Ivi*, p. 33

Da ieri un'ape. E tra gli asciutti alari
Fragile brilla un'azalea da ieri.¹¹

Infine vi è la *Canzoncina interrotta*, dove ritronano alcuni elementi centrali delle poesie di *Passo d'addio*: il deittico “laggiù” in apertura, l'autunno e il primo ottobre, la notte, il cancello e le rose, il piede.

Laggiù di primo ottobre
La marea delle foglie
All'angelica notte
Già tratteneva il piede. [...]

Solo la veemente
mia ora lacera
sul cancello le rose ...
E riversa una statua

Forse mordeva – al turbine
di quel volo – l'autunno,
origliere di muschio
...¹²

La sezione *Poesie sparse* comprende tredici testi tra cui le sette poesie liturgiche comparse su «Conoscenza religiosa» nel numero del gennaio-marzo 1977 che annunciava la morte della Campo: *Missa Romana*, *Diario bizantino*, *Nobilissimi ierei*, *Mattutino del venerdì santo*, *Monaci alle icone*, *Canone IV* e *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*. Vi è poi la poesia *La Tigre Assenza*, composta in occasione della perdita dei genitori e pubblicata anch'essa su «Conoscenza religiosa» nel numero del luglio-settembre 1969; apre la sezione *Emmaus*, pubblicata nella «Posta letteraria» del «Corriere dell'Adda» il 14 dicembre 1957, segue *Oltre il tempo, oltre un angolo*, comparsa su «Paragone» nell'ottobre 1958 e inviata anche all'amico Remo Fasani con alcune minime varianti. Troviamo poi *Sindbad* ed *Estate indiana*, che intrattengono rapporti di analogia con la Dickinson, segue l'*Elegia di Portland Road*, ultima residenza della Weil a Londra, scritta infatti per la morte di quest'ultima e pubblicata su «Palatina» nel numero dell'ottobre-dicembre 1958.

È in tale sezione, a mio avviso, che l'io ha ormai compiuto il suo passo d'addio e si è proteso verso un “tu”, un “nuovo amore” non terreno appartenente a un al di là non umano; si leggano alcuni versi di Emmaus:

¹¹ *Ivi*, p. 34

¹² *Ivi*, p. 35

Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte
trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.¹³

L'io ha ormai svoltato l'angolo, si trova oltre il tempo, come emerge dal testo successivo, *Oltre il tempo, oltre l'angolo*¹⁴, appunto. In esergo alcuni versi di Williams:

What sorrow
Beside your sadness
And what beauty

Bellezza e malinconia ritornano nell'ultimo verso isolato:

poiché tutti viviamo di stelle spente

Bellezza e malinconia caratterizzano la «ragazza che passa/ febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo» (vv.7-8) e il cui «fiore avvampa, bianco» (v.15).

Nella prima quartina c'è un eccesso della vista e dell'attenzione, che logora l'io, stretto, inseguito dalle vie di una città tentacolare che lo divora, come si dice nell'inizio della seconda quartina:

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 [...]

Nella terza strofa l'io sente i «vecchi di Santa Maria del Pianto» che gli gridano di ritornare: la città, nei suoi aspetti più randagi, più stridenti, più allucinati è radicata nell'io: non a caso, tra le varianti della copia inviata a Remo Fasani, al verso 11 troviamo «randagi» al posto di «cani». Bella l'immagine del «glutine blu dell'asfalto» (v.14) che evoca quasi un impasto della città con l'io e che cozza con il bianco del fiore del verso successivo.

Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,
la ronda della piscina di Siloè
con i cani, 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 -

¹³ *Ivi*, p. 36

¹⁴ *Ivi*, p. 37

Emblema della poesia campiana è *La Tigre Assenza*: una poesia materica e impalpabile allo stesso tempo, sin dal titolo, scabra e nuda, ruvida e pura. Composta in occasione della morte dei genitori, come si evince dalla dedica *pro patre et matre*, *La Tigre Assenza* è simbolo della morte che arriva felina, famelica e lascia un vuoto incolmabile. È, come già detto, una poesia circolare che ritorna su se stessa, sinuosa come il passo di una tigre, per lacerare in profondità, marcando la perdita in eterno. Attraverso la ripetizione però si intrama quasi una protezione, un riparo per l'io, al quale resta solo la preghiera.

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...¹⁵

Concludo con alcune osservazioni sulle sette poesie liturgiche, tutt'altro che astratte, anzi, corporee, come la fede della scrittrice, e sensuali, dense di luci e di colori; si leggano alcuni versi da *Ràdonitza*:

Venti di primavera
traslucido come spada:
esilia dal sèpalo affilato
il boccio cremisi che ancora trema,
come dall'anima lo spirito,
il sangue dall vena. [...]
Patetica, patrizia
morte della morte metropolitana
testimoniata da poche e immote bambole
di Corte asiatica: cremisi argento e oro.
Palpebre scavate
Palpebre affilate,
sguardi fissi, incollati, radicati
sugli ipogei d'ogni terra, ogni memoria, ogni stirpe,
ogni morente psiche.¹⁶

¹⁵ *Ivi*, p. 44

¹⁶ *Ivi*, p. 57

Bellissima è *Diario bizantino*, dove si vive l'atmosfera del rito orientale, si respirano le fragranze di rosa bulgara e si contemplan le icone inondate di luce: la liturgia per la Campo è infatti bellezza, esperienza soprannaturale che rapisce i sensi.

Pànico centrifugo
e centripeto rapimento
dei cinque sensi nel turbine incandescente:
spezzato, aperto di forza l'orecchio dell'intendimento
dalla ritmata percossa delle catene d'argento;
poi nel cosmico manto
dei tre fiumi e dei quattro quadranti
dalla lente inaudibile benedizione:
poiché qui Dio non parla nel vento,
Dio non parla nel tuono:
parla in un piccolo alito
e ci si vela il capo per il terrore.¹⁷

¹⁷ *Ivi*

2.2 Estate Indiana

«E mentre indugia tiepida la rosa/ l'amara bacca già stilla il sapore/ dei sorridenti addii»: in questi versi conclusivi del componimento campiano *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, riecheggiano alcuni versi della poesia della Dickinson, *It will be Summer – eventually*:

The Wild Rose – redden in the Bog – The Aster – on the Hill Her everlasting fashion – set – And Covenant Gentians – frill –	E le rose di macchia arrossiranno nella palude, l'aster sopra il colle riprenderà il suo stile eterno e le genziane avranno i loro merletti.
--	---

Till Summer folds her miracle – As Women – do – their Gown – Or Priests – adjust the Symbols – When Sacrament – is done –	Finché l'estate ripieghi il miracolo come una donna ripiega la veste o i sacerdoti ripongono i simboli compiuto il Sacramento. ¹
--	--

Il segno della rosa nell'opera campiana nel tempo si accrescerà di valori altamente simbolici in rapporto alla stratificazione densissima delle memorie poetiche, da Dante a Eliot, entrambi fondati sul testo biblico, sulla visione della candida rosa dei beati nella Gerusalemme celeste. Dall'opera della Dickinson transiteranno nella poesia della Campo anche altre cifre e aspetti formali, come la sintassi franta per mezzo delle lineette, l'acero e l'estate indiana che dà il titolo a un componimento.

Ottobre, fiore del mio pericolo –
Primavera capovolta nei fiumi.

Un'ora m'è indifferente fino alla morte
- l'acero ha il volo rotto, i fuochi anebbiano –
Un'ora il terrore di esistere mi affronta
raggiante, come l'astero rosso.

Tutto è già noto, la marea prevista,
pure tutto si ottenebra e rischiar
con fresca disperazione, con stupenda
fermezza...

La luce tra due piogge, sulla punta
di fiume che mi trafigge tra corpo
e anima, è una luce di notte
– la notte che non vedrò –
chiara nelle selve.

¹ EMILY DICKINSON, *Poesie*, a cura di Barbara Lanati, traduzione di Margherita Guidacci, Milano, Bur, 2016, pp. 210-213

Mentre scriveva questi versi la Campo leggeva William Carlos Williams, come si evince dalla lettera a Mita del 25 ottobre 1957:

Anche 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 rischiarisce con sempre nuova disperazione. Penso che di questa lettera non capirà una parola. Nemmeno io, dopo tutto. Ho scritto molte poesie - no, non molte, solo 5 o 6 - poesie che non le piaceranno affatto ma che sono il mio solo tentativo di capire - e di sopportare².

Come propone Anna Maria Tamburini non è azzardato trovare delle assonanze anche con la Dickinson che in una lettera dell'ottobre 1869 scriveva:

Queste giornate dell'Estate Indiana con la loro Quietè tutta particolare mi ricordano quelle cose totalmente immobili, così immobili che è impossibile disturbarle e dal momento che so che sei lontano da Casa e che hai una sorella in meno ho pensato di cercare di aiutarti. Ma forse non hai bisogno di aiuto? Parli con tale fede di ciò che solo la fede può dimostrare vero, che mi fai sentire lontana, come se all'improvviso amici inglesi si fossero messi a parlare in italiano. Mi fa male sentirti parlare della Morte con un tale senso di attesa. Lo so che non esiste tormento simile a quello che si prova per coloro che amiamo, lo so che non esiste gioia pari a quella che lasciano dietro di sé, sigillata, ma Morire è come una Notte Selvaggia e una nuova Strada³.

Il fenomeno dell'estate indiana è tipico del Massachusetts, terra natale della Dickinson: infatti in ottobre, e sino ai primi di novembre, i boschi di acero si accendono di colori vivissimi e caldi regalando come una seconda estate, non meno luminosa della prima. Per la Dickinson l'esperienza di un amore tardivo, capitolo notturno dell'esistenza, è avvertita per analogia al ciclo della natura come un'estate indiana. La Campo condivide con l'amata poetessa, già dal primo verso, la stagione e la specie arborea che la caratterizza: ottobre e l'acero. La similitudine del verso 6 intreccia poi memorie lontane, da un lato la Dickinson per la fiamma di un'improvvisa accensione in un ciclo terminale e il rosso dei boschi d'acero che trapassa nell'assonante "astero", dall'altro il secondo canto del *Purgatorio* dantesco (vv. 10-18):

Noi eravam lunghezzo mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora.

Ed ecco, qual, sorpreso del mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,

² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, pp. 79-80

³ Si legge in ANNA MARIA TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, San Cataldo, Centro Studi Cammarata - Edizioni di Lussografica, 2012p. 153

cotal m'apparve s'io ancor lo veggia,

un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.

Sono versi che rendono con assoluta efficacia espressiva l'irruenza dell'angoscia esistenziale («un'ora il terrore di esistere mi affronta/ raggiante, come l'astero rosso»). Nel passaggio dal testo dantesco a quello campiano si ripete il motivo dello sdoppiamento («che va col cuore e col corpo dimora») tra la condizione esistenziale e la tensione alla luce da cui l'ossimoro «fresca disperazione» e «stupenda fermezza». Si tratta di una variante del rovesciamento del distico di *incipit*, «Ottobre, fiore del mio pericolo/ primavera capovolta nei fiumi», (in primavera si rigonfiano le gemme, in autunno le acque dei fiumi che diventano la «marea prevista») ripreso nell' *explicit*, che esprime la lacerazione del divergere: «nella luce tra due piogge, sulla punta/ di fiume che mi trafigge tra corpo/ e anima». La Dickinson quarantottenne, innamorata del giudice Otis Phillips Lord, avverte e comunica questo capitolo notturno della propria esistenza proprio come una marea, così nel passo di una lettera riportato dalla Tamburini: «Non trovo più il mio alveo - il ruscello diventa mare - al pensiero di te»⁴.

In chiusura, nella metafora del vivere nel mondo di matrice dantesca, «nelle selve», l'ossimoro che si ottiene dalla contiguità tra l'aggettivo e il complemento di stato in luogo, «chiara nelle selve», è amplificato dall'accordo semantico che annette *chiara* a *luce di notte*, dopo l'inciso tra lineette alla maniera dickinsoniana. Ma affinché la luce di notte diventi chiara è necessario precisare il momento attraverso l'inciso appunto: la condizione tipicamente dickinsoniana della morte, «la notte che non vedrò», nella quale tutto sarà svelato in chiarezza.

⁴ Si legge in ANNA MARIA TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, cit., p. 155

2.3 Sindbad

Sindbad, poesia pubblicata su «Paragone» nell'ottobre 1958, appartiene, come *Estate indiana*, a quel piccolo gruppo di testi per i quali la Campo aveva pensato a un certo punto al titolo *Le temps revient*.

L'aria di giorno si addensa intorno a te
di giorno in giorno consuma le mie palpebre.
L'universo s'è coperto il viso
ombre mi dicono: è inverno.

Tu nel vergine spazio dove si cullano
isole neglienti, io nel terrore
dei lillà, in una vampa di tortore,
sulla mite domestica strada della follia.

Si stivano canapa, olive
mercati e anni... Io non chino le ciglia.
Mezzanotte verrà, il primo grido
del silenzio, il lunghissimo ricadere

del fagiano tra le sue ali.

Si tratta di un componimento fitto di memorie letterarie: la cifra simbolica della mezzanotte, figura del *memento mori*, è dovuta all'influenza di Hofmannsthal, come anche l'immagine conclusiva del richiudersi del fagiano tra le proprie ali, che richiama la *Ballata della vita apparente*: «E crescono i bambini, con i profondi occhi/ che nulla sanno, crescono e poi muoiono [...] // [...] e nella notte cadono come uccelli». La Tamburini avanza l'ipotesi che il motivo del fagiano possa venire da una suggestione più vicina, dato che nel 1954 presso la Vallecchi il poeta e artista Luigi Bartolini aveva pubblicato *La caccia al fagiano*, un libro di memorie realizzato come libro d'arte, con otto acqueforti, dove risuona ripetutamente il “ghereghè” dell'animale braccato. Il fagiano è presente anche nello scritto campiano *Parco dei cervi*, dove la nostra autrice riflette sulla poesia come cifra di bellezza, estremo gesto:

La poesia non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura. I cinesi aiutano a vivere: il loro universo intimo si esprime nell'universo visibile, la notte scura nel peso della neve sopra un bambù, nell'estrema lunghezza di una coda di fagiano.²

Ovviamente il titolo *Sindbad* rievoca il viaggiatore delle *Mille e una notte*, che percorse tutti i

¹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1980, pp. 28-29

² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 147

mari illuminati dal sole, attraversando pericoli di ogni sorta prima di approdare allo stato di saggezza e felicità da cui narra le sue peripezie.

La Campo lo ricorda nell'introduzione alla *Storia della città di rame*, tradotta dall'arabo dall'amico Alessandro Spina. I luoghi visitati da Sindbad - mari esotici e fiabeschi, isole aromatiche - sono i medesimi cui allude la Dickinson nel componimento *I gave myself to Him*. Si tratta di un testo dal ritmo serrato dove si susseguono metafore per contiguità analogica comprensibili solo se si coglie il gioco delle allusioni all'universo biblico: la parabola dei talenti nell'ottica del giudizio finale.

The Wealth might disappoint –
Myself a poore prove
Than this great Puchaser supsect,
The Daily Own – of Love

La Ricchezza potrebbe disilludere,
ed io potrei più povera svelarmi
di quanto supponesse il grande Compratore.
Un Possesso d'Amore giornaliero.³

L'immagine del grande Compratore coincide con la figura di Colui che riscatta l'uomo dalle colpe e dalla morte. Nell'ultima quartina la reciprocità di rischio e di guadagno allude alla possibilità di un giudizio di condanna e di morte oppure di riscatto.

At least – 'tis Mutual – Risk –
Some – found It – Mutual Gain –
Sweet Debt of Life – Each Night to owe –
Insolvent – every Noon –.

Almeno in questo modo è Mutuo il Rischio –
per alcuni fu Mutuo anche il Guadagno –
e dolce Peso della Vita – da pagare ogni Notte
ed insolvente ogni Mezzogiorno –.

Siamo in un contesto di amore sublimato per cui tutto si gioca nell'eternità in chiave di fede e speranza nell'attesa.

Le *Isles of Spiece* (v. 11) rappresentano un eldorado immaginario che può rivelarsi perdita o guadagno a seconda che risponda o meno alle attese di Colui che giudicherà l'uomo avendone riscattata la povertà per cui il sogno nell'attesa diventa dolce pegno nella vita di cui solo la notte può anticipare le delizie negate durante il giorno.

Alla luce del testo dickinsoniano la poesia della Campo misura la distanza tra l'inverno della condizione esistenziale e il tepore del mondo del sogno, coincidente con l'oriente delle *Mille e una notte* e di tale divario racconta un altro contrasto: la vita ordinaria che procede nel corso dei normali traffici umani («Si stivano canapa, olive...») contrapposta alla tensione della veglia di chi attende fiduciosamente la pienezza del corso del tempo («Mezzanotte verrà»).

³ EMILY DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 650-651

L'ossimoro «Io nel terrore/ dei lillà, in una vampa di tortore» si ricollega al testo della Dickinson *The Lilac is an ancient shrub* e all'inizio del *The Waste Land* di T.S. Eliot, che apre la sua opera proprio con l'immagine dei lillà. A proposito la Tamburini riporta la puntuale nota esplicativa dell'antologia *Selected Poems and Letters*:

Lillà o serenella, recata dai puritani in America, veniva colta per le feste di maggio, ma stentò a entrare nelle case perché associate al lutto e alla sventura a cagione del colore. Nel linguaggio dei fiori un ramo di lillà era segno di rottura e colei che porti lillà non avrà mai un anello nuziale. [...] L'arbusto (*shrub*) ha un corrispettivo celeste nel cupo colore del tramonto che è lasciato dietro di sé dal sole al termine della sua carriera (*course*). La corolla è l'occidente, il calice la terra, i pistilli bruniti le stelle, aggiunge Emily: simbolo dunque di quella tonalità, infinita e presente che non è dato alla scienza di produrre in sintesi come non è dato naturalmente di ottenere la flora celeste impeccabile (*unimpeachable*: non accusabile, inimputabile, che viene data per dono sovranaturale). La scienza e la teologia non sanno discernere il simbolo notturno [...] questa è la predica del crepuscolo lilla, visto come assunzione celeste del fiore della rottura, della rinuncia. Il lilla celeste è da contemplare, non da toccare; la morte non è cosa di cui ci si possa appropriare, ci insegna pertanto il giusto atteggiamento verso cose e persone.⁴

The Lilac is an ancient shrub
But ancienter than that
The firmamental Lilac
Upon the hill tonight –
The Sun subsiding on his Course
Bequeathes the final Plant
To Contemplation – not to Touch –
The Flower of Occident.
Of one Corolla is the West –
The Calyx is the Earth –
The Capsules burnished Seeds the Stars –
The Scientists of Faith
His research has but just begun –
Above his synthesis
The Flora unimpeachable
To Time's Analysis –
“Eye hath not seen” may possibly
Be current with the Blind
But let not Revelation
By theses be detained

Nel testo della Campo il terrore («io nel terrore/ dei lillà») che accompagna il male di vivere come terrore d'esistere e che rischia la «mite, domestica strada della follia» è solo un apparente ossimoro in quanto lievita nelle valenze simboliche dei lillà, della Mezzanotte, del primo grido del silenzio e nella sublime figurazione del lunghissimo ricadere del fagiano tra le sue ali. Il

⁴ EMILY DICKINSON, *Selected poems and letters*, a cura di Elémire Zolla, Milano, Mursia, 1961, pp. 102-103

terrore, da un punto di vista etimologico, esprime il tremore davanti alla manifestazione del divino, lo stato d'animo in presenza del tremendo Amante.